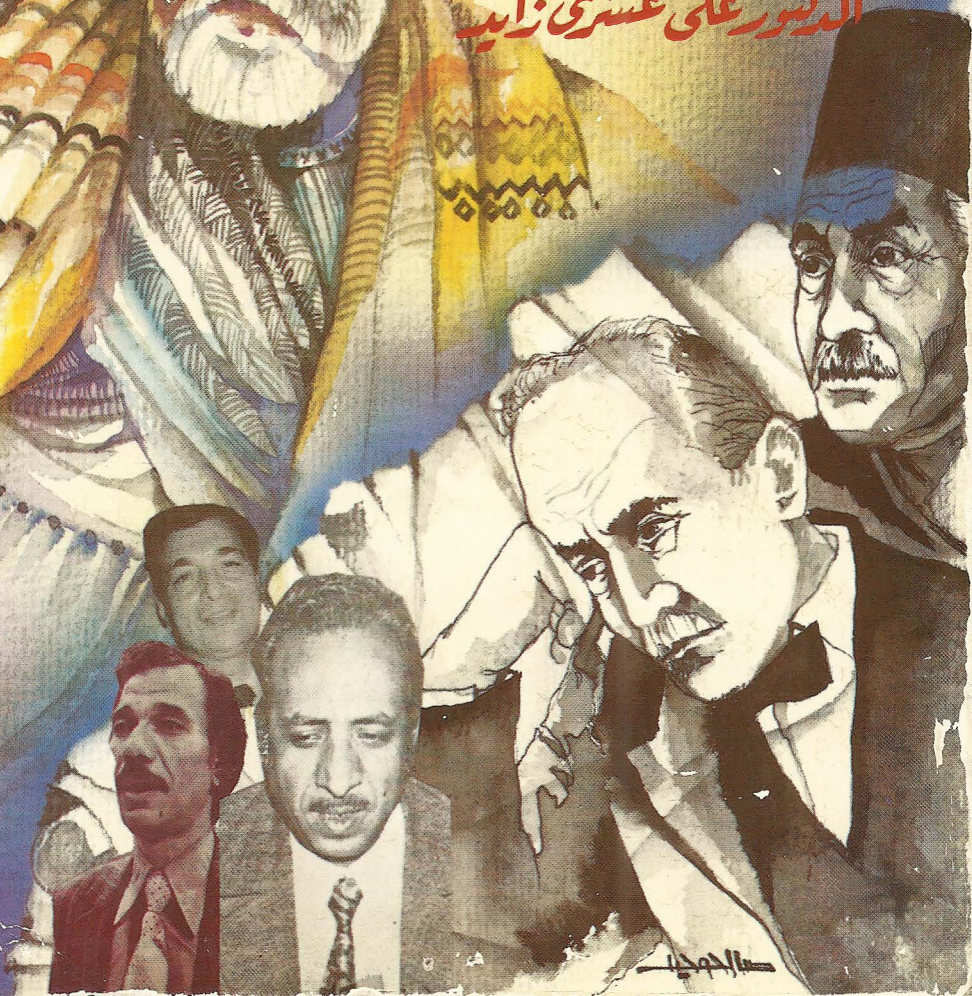


استدعاء الشخصيات التراثية

تأليف

في أشعر العربي المعاصر

الدكتور على عشري زاييد



استدعاء الشخصيات التراثية

في الشعر العربي المعاصر

الدكتور / على عشري زايد

أستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

١٤١٧هـ / ١٩٩٧م

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربي

٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر - القاهرة

ت : ٢٧٥٢٩٨٤ ، فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥

٨١١,٠٠٩ على عشرى زايد.

ع ل اس استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى
المعاصر / على عشرى زايد. - القاهرة: دار
الفكر العربى، ١٩٩٧.

٣٢٤ ص؛ ٢٤ سم.

بيليو جرافية: ص ٢٩٩ - ٣١٧.

تدمك: ٩ - ٠٩٧٢ - ١٠ - ٠٩٧٧.

١ - الشعر العربى - نقد. أ - العنوان

تصميم وإخراج فنى / أمل محمد الجلو

إلى أمي

إلى ذكري أمي..

كانت رحلتى إلى الخارج سعيًا وراء إنجاز هذا البحث
سببًا في حرمانى من وداعها عند الرحيل.

على



معلمة عرفان

إلى أستاذي الدكتور بدوي طبانة

الذي أشرف على هذا البحث في فترة إعداده، ومنح البحث
وصاحبه من علمه وفضله الكثير.

على

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية

شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية على نحو لم يعرفه شعرنا من قبل في أى عصر من عصوره حتى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر .

ولقد كان التراث - فى كل العصور - بالنسبة للشاعر هو ينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التى يقف عليها لينبى فوقها حاضره الشعرى الحديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذى يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة .

وكثيرا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه فما خذله هذا التراث مرة؛ ارتد إليه مهموما ومسرورا، مهزوما ومنصورا، حرا ومقهورا، فوجد فيه ما يهدد همومه وما يجسد سروره، ما يواسى فى هزيمته وما يتغنى بنصره، ما يمجد حريته وما يتمرد على قهره .

وكانت شخصيات التراث هى هذه الأصوات التى استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه؛ أن يبكى هزيمته أحر البكاء وأصدق وأفجع، وأن يتجاوزها فى نفس الوقت بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقا تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرف النصر ويرهص به فى أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله، وأن يتمرد على القهر ويقول «لا» فى وجه من قالوا «نعم» وفى وجه من فرضوا على الجميع أن يقولوا «نعم»، أن يقول «لا» فى وقت كان فيه «من يقول لا، لا يرتوى إلا من الدموع» كما قال أحد شعرائنا على لسان شخصية تراثية، أو كما جعلها تقول على لسانه . ومن ثم فقد عقد

شعراؤنا أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث، وأصبحت هذه الشخصيات تطلعننا بوجوهها المنتصرة والمهزومة، المستبشرة والمهمومة، المتمردة والخالعة، من كل دواوين شعرنا المعاصر، وأصبح انتشارها ظاهرة تلفت الانتباه.

ولكن نقدنا الحديث لم يلتفت بعد إلى هذه الظاهرة بالقدر الكافي، ولم يولها كل ما هي جديرة به من اهتمام وعناية؛ حيث لم تحظ من اهتمام نقادنا إلا بإشارات متناثرة خلال بعض الكتب والدراسات التي كتبت أصلا حول موضوعات وقضايا أدبية أخرى، وبعده من المقالات المتفرقة في المجالات الأدبية عن بعض شعرائنا الذين اشتهروا باستخدام الشخصيات التراثية، أو عن شعرهم الذي شاعت فيه هذه الظاهرة، ولم تتوافر دراسة واحدة مستقلة لهذه الظاهرة باعتبارها ظاهرة مستقلة متكاملة لها أبعادها وملامحها الخاصة، ولها إيجابياتها وسلبياتها.

ولقد كان خلو المجال من دراسة متخصصة، بالإضافة إلى بكارته وخصوبته هي الحافز الأول لاختيار هذه الظاهرة موضوعا لهذه الدراسة.

أما المادة العلمية لهذا البحث فمن الممكن تصنيفها تحت أربعة بنود أساسية :

أولا : مجموعة الأعمال الشعرية لشعرائنا المعاصرين الذين شاعت في شعرهم هذه الظاهرة، سواء كانت هذه الأعمال دواوين شعرية أم مسرحيات أم قصائد منشورة في دوريات. وإذا كان البحث قد اعتمد بشكل أساسي على أولئك الشعراء الذين تحدت صلتهم بالشخصية التراثية في «التعبير بها» أو بمعنى آخر في «استخدامها» وتوظيفها فنيا لنقل تجربة معاصرة، فإنه لم يهمل أعمال الشعراء الرواد الذين مهدوا لهذا النوع من العلاقة، والذين لم تتجاوز صلتهم بالشخصية التراثية مرحلة «التعبير عنها»، أو بتعبير آخر صياغة ملامحها التراثية شعرا دون إضفاء أية دلالات معاصرة عليها، وإن كانت وقفته أمام نتاج هؤلاء لن تطول إلا بمقدار ما يمثل ذلك التناج من تمهيد لعملية «استخدام الشخصية» وتوظيفها فنيا.

ثانيا : الأعمال والدراسات النقدية التي اشتملت على بعض إشارات إلى جوانب من هذه الظاهرة من خلال تناولها لموضوعها الأساسي.

ويهمنى في هذا المجال أن أنوه بذلك الكتاب القيم الذى كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن «الشعر العربى المعاصر» قضايا وظواهره الفنية والمعنوية»

ثم بدينكم البحثين الأكاديميين الممتازين اللذين أعدهما الصديقان الدكتوران محمد فتوح أحمد عن «الرمزية في الشعر العربي المعاصر»، والذي نشر مؤخراً بعنوان «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر» وأنس داود عن «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر».

ثالثاً : المصادر التراثية التي استمد منها شعراؤنا الشخصيات التي وظفوها، وأهم هذه المصادر - بعد القرآن الكريم - قصص القرآن، وقصص الأنبياء، وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات، وبعض كتب التصوف والتاريخ وتاريخ الأدب، بالإضافة إلى بعض مصادر تراثنا الشعبي ككتابي «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» وغيرهما.

على أن البحث لم يقف أمام هذه المجموعة من المصادر إلا بالقدر الذي يحتاجه التعرف على الملامح التراثية للشخصيات المستدعاة، ليتمكن الوقوف على مدى تحوير الشاعر لهذه الملامح أو مدى ابتعاده بالشخصية التراثية - أو اقترابه بها - من ملامحها التراثية.

رابعاً : بعض الكتب النقدية النظرية العربية والأجنبية التي تعرض لقضية علاقة الشاعر بالموروث بشكل عام، أو تتناول بعض المصادر التراثية كالأسطورة وغيرها، وإن كان البحث قد لاحظ فقر المكتبة العربية الواضح في هذا المجال.

ولما كان البحث يهدف إلى دراسة هذه الظاهرة من كل جوانبها، فقد درسها على أكثر من مستوى، مستخدماً أكثر من منهج من مناهج البحث، أو بتعبير أكثر تواضعاً - ودقة في الوقت ذاته - أكثر من طريقة من طرائق التناول العلمي.

درسها في السفر الأول على مستوى تاريخي مبيناً مراحل تطورها ومستقصياً العوامل الكامنة وراء نشأتها وتطورها معاً.

ودرسها في السفر الثاني على مستوى تصنيفي متتبعا المصادر التراثية التي استمد منها الشاعر المعاصر شخصياته، وأبرز الشخصيات التي استمدّها الشاعر من كل مصدر من هذه المصادر، وأبرز الدلالات التي أخذتها كل شخصية في شعرنا المعاصر.

ودرسها فى السفر الثالث على مستوى فنى متناولا كل الجوانب الفنية للقضية، ومحاوولا استخلاص معالم منهج فنى لعملية توظيف الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر.

وأخيرا درس فى السفر الرابع أبرز السلبات والمزالق التى تتهدد هذه الظاهرة، وتعوق مسارها.

وإذا ما قدر لهذا البحث أن يكون إسهاما متواضعا فى طرح هذه القضية الأدبية للحوار فسوف يكون هذا أوفى جزاء على كل ما بذل فيه من جهود.

والحمد لله أولا وآخرا.

على عشرى زايد

السفر الأول



علاقة الشاعر المعاصر بالموروث

بين التسجيل والتوظيف

أو بين «التعبير عنه» و «التعبير به»

توطئة

إن «توظيف الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» يعنى استخدامها تعبيريًا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أى أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء فى يد الشاعر يعبر من خلالها - أو «يعبر بها» - عن رؤياه المعاصرة.

و «توظيف الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» هو آخر أطوار علاقة شاعرنا المعاصر بموروثه، هذه العلاقة التى ابتدأت بالمحاولات الأولى لإحياء التراث فى بداية عصر النهضة، ومرت منذ ذلك الحين بعدة أطوار حتى انتهت إلى صيغتها الأخيرة «توظيف الشخصية التراثية»، أو «التعبير بها» وهى صيغة تقابل صيغة «التعبير عن» الشخصية التراثية أو «تسجيلها». وهذه الصيغة الأخيرة تعنى سرد أحداث حياة الشخصية ونظمها نظماً تقريرياً، وقد كانت هذه الصيغة هى التى حكمت علاقة شاعرنا بموروثه منذ عصر النهضة.

ويهدف هذا الجزء من البحث إلى تتبع علاقة شاعرنا بموروثه عبر رحلتها الخصبة من صيغة «التعبير عن الشخصية التراثية» إلى صيغة «التعبير بها» أو «توظيفها»، وإلى تحديد الفرق بين الصيغتين من خلال تتبعه لتطور هذه العلاقة.

كما يهدف من ناحية أخرى إلى التعرف على طبيعة العوامل والأسباب التى حدثت بشاعرنا المعاصر إلى توثيق صلته بموروثه، وامتياحه من موارد هذا الموروث الغنية ما يغنى به تجربته ويخصبها.

* * *

عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث

هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر - كصورة من صور الارتباط بالموروث - ووراء ارتداد شاعرنا المعاصر إلى الموروث بشكل عام، هذه العوامل من التشابك والترابط بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل المعين لبدء تأثير ذلك الآخر. كما أن هذه العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوى عامل معين تأثير عامل آخر أو يضعفه، ومن ثم فسوف نظل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدتها محاولة غير حاسمة وغير نهائية.

وفي ضوء هذه الاعتبارات من الممكن تصنيف عوامل اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية إلى خمسة أنماط عامة من العوامل، أو خمس مجموعات قد يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعى، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه في العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة، ولكن هذه العوامل في مجموعها تفسر لنا في النهاية سر شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل. وهذه المجموعات الخمس هي :

١ - عوامل فنية

٢ - عوامل ثقافية.

٣ - عوامل سياسية واجتماعية.

٤ - عوامل قومية.

٥ - عوامل نفسية.

١ - العوامل الفنية :

... من الممكن بلورة هذه العوامل الفنية فى عاملين اثنين أساسيين :

أولهما : إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التى تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانيات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة فى نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه. وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما فى وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفى استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التى ارتبطت به فى وجدان السامع تلقائيا، فليس غريبا إذن «أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه. والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه»^(١). وهكذا وجد الشاعر رهن تصرفه مشات الأصوات التى يمكن أن ترن فى وجدان المتلقى وسمعه بأبعاد من تجربته المعاصرة، وهذه الأصوات لها فى سمع المتلقى صدى خاص لا يخطئ وجدانه التقاطه، وهو حين يوظف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، وأكسبها فى نفس الوقت لونا من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن فيمتزج فى إطارها الماضى والحاضر فى وحدة شاملة، أو على حد قول واحد من رواد هذه التجربة فى شعرنا المعاصر - وهو عبد الوهاب البياتى - : «إننى عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عما عبرت

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. دار الكاتب العربى.

القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٠٧.

هى عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطى الزمن التاريخى بإعطائها نوعاً من المعاصرة»^(١).

وهكذا تكتسب تجربة الشاعر المعاصر باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصاله وشمولاً فى الوقت ذاته، فهى تغنى بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضارى التاريخى، وأخيراً تكتسب شمولاً وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج فى الكلى وفى المطلق؛ لأن النماذج التراثية التى يعبر الشاعر من خلالها «تمكن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان فى هذا العصر وفى كل عصر»^(٢).

فحين تقف شاعرة عربية فلسطينية معاصرة كفدوى طوقان أمام شبك التصاريح الإسرائيلى فى الضفة الغربية المحتلة تطلب من أعدائها تصريحاً بالعبور إلى الضفة الأخرى، وترى بعينها تلك المعاملة اللاإنسانية التى يلقيها العرب - يمزقها إحساس عميق بالمهانة والذلة، يدفعها لاستنهاض عزيمة قومها واستثارة نخوتهم العربية ليثأروا لكرامتها الجريح، وليشفوا هذه الرغبة الملتهبة فى الثأر التى تلتهم بين جوانحها، عندئذ تبثق فى وجدان الشاعرة ثلاثة نماذج تراثية لثلاث نساء عربيات، عاشت كل منهن بُعداً من أبعاد مأساتها.

وأول هذه الشخصيات الثلاث هى تلك المرأة الهاشمية التى وقعت فى أسر الروم حين اكتسحوا بعض الثغور الإسلامية فى عهد المعتصم، كان الرجل الذى أسر هذه المرأة الهاشمية من عمورية، وتحكى كتب التاريخ أنه لطمها على وجهها، فصاحت «وامعتصماه» قبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه «لييك، لبيك» ثم نهض لساعته واستنفر الجيوش وسار إلى عمورية وحاصرها حتى سقطت وأسر من فيها، وحرر الشريفة الهاشمية، ثم أمر بالمدينة فهدمت وحرقت^(٣).

(١) من مقابلة أجراها معه محمد المبارك : الأعلام . السنة السابعة، عدد ١١، ص ٩٦.
(٢) د. خليل حاوى : من حديث أجراه معه غان كنفانى . مجلة المعرفة السورية، العدد الخامس، تموز ١٩٦٢، ص ١٦٤.

(٣) انظر : ابن الأثير الجزرى : تاريخ الكامل، المطبعة الكبرى، القاهرة، ١٢٩٠هـ، ج٦، ص ١٦٣ - ١٦٥، وابن العماد الحنبلى : شذرات الذهب فى أخبار من ذهب، المكتب التجارى، بيروت، ج ٢، ص ٦٣، ٦٤.

أما الشخصية الثانية فهي شخصية «ليلى العفيفة» أو ليلى بنت لكيز، التى أسرها الفرس وهى فى طريقها لتزف إلى زوجها، ومن أسرها استنجدت بابن عمها البراق بن روحان، فارس ربيعة وشاعرها فى قصيدتها المشهورة :

ليت للبراق عينا فترى ما ألقى من بلاء وعنا

فلما بلغت البراق القصيدة حشد الرجال وسار إلى فارس، وما زال يسعى طوراً بالقتال وآخر بالحيلة حتى خلصها من يد غاصبها^(١).

أما المرأة الثالثة فهى هند بنت عتبة «أكلة الكبد» التى بقرت بطن حمزة بن عبد المطلب رضى الله عنه - بعد استشهاديه فى أحد على يد العبد وحشى بتحريض من هند وزعماء قريش - فاستخرجت كبده فلاكتها لتشفى غليلها مما صنعه حمزة عليه السلام بأهلها فى يوم بدر^(٢).

تعانقت الشخصيات الثلاث فى رؤيا الشاعرة، واتحدت مواقفها بأبعاد تجربتها الخاصة، ورأت أن خير ما تتوسل به إلى وجدان التلقى العربى هو أن تنقل إليه تجربتها بأبعادها الثلاثة - الإحساس بالمهانة، واستنفار النخوة العربية، والرغبة العارمة فى الانتقام - من خلال هذه الشخصيات الثلاث، وهذا هو ما فعلته فى قصيدتها الرائعة «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللبى»^(٣).

وقد عبرت عن البعدين الأولين - الإحساس بالمهانة واستصراخ العزيمة العربية - من خلال استدعاء شخصيتى المرأة الهاشمية التى استنجدت بالمعتصم، وليلى العفيفة، وذلك عن طريق تبنى صرختيهما الشهيرتين «وامعتصماه» و «ليت للبراق عينا» تقول الشاعرة :

آه إنسانيتى تنزف، قلبى يقطر المر، دمي سم ونار

(عرب . فوضى . كلاب)

آه . . وامعتصماه

(١) انظر : لويس شيخو : شعراء النصرانية. مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٠، ج١، ص ١٤١ وما بعدها.

(٢) انظر : ابن هشام : السيرة النبوية، تحقيق السقا وزميليه، مطبعة الخليلي ١٩٣٦. ج ٣، ص ٩٦ وما بعدها.

(٣) ديوان : الليل والفرسان : ط أولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩، ص ٧١.

آه ... يا ثأر العشيرة
كل ما أملكه اليوم انتظار
ما الذى قص جناح الوقت؟ من كسح أقدام الظهيرة؟!
يجلد القيظ جبينى
عرقى يسقط ملحاً فى جفونى
آه .. جرحى، مرغ الجلال جرحى فى الرغام
ليت للبراق عينا ..
آه يا ذل الإسار.

وهكذا تشع ملامح الشخصيتين الترائيتين اللتين استعارت الشاعرة صوتيهما
بإيحاءات بالغة الغنى والرحابة فى وجدان المتلقى العربى حيث تتعانق صرخة
الكبرياء الجريح بصرخة الاستنفار الواثقة من الاستجابة، وحيث يفيض من ورائهما
- رغم ما فيهما من مراوة صارخة - يقين راسخ بالانتصار على هذه المحنة، ألم
تبيين نموذجين استطاعا أن يجتازا محنتهما؟! وهذان النموذجان يعيشان فى وجدان
المتلقى مرتبطين بثورة الكبرياء العربية الجريح عندما تمر بمحنة يختبر فيها نقاء معدنها
وصلابته، وخروجها من هذه المحنة أشد نقاء وصلابة رغم كل ما عانته من آلام.

ولعل الشاعرة أرادت بتبنيها لصرخة المرأة الهاشمية «وامعتصماه» أن تستثير
للنخوة العربية على المستوى الرسمى لأن صرخة المرأة كانت استنجادا بممثل السلطة
الخليفة المعتصم، بينما أرادت بتبنيها لصرخة ليلى العفيفة استنهاض هذه الهممة على
المستوى الشعبى، فقد استنهضت ليلى بقصيدتها تلك عزيمة ابن عمها وعشيرتها
كلها.

أما البعد الثالث من أبعاد تجربة الشاعرة وهو عاطفة الثأر الملهته، والرغبة
العارمة فى الانتقام من أولئك الذين امتهنوها وامتهنوا قومها، فقد نهضت هند
بنت عتبة بنقله وتجنسيده، ولقد عاشت هند فى وجدان الإنسان العربى مرتبطة
بعاطفة الثأر الشرس التى تدفع صاحبها إلى ارتكاب أبشع الأعمال، ولعل الشاعرة
أحست بما فى تبنيها لهذا النموذج اللإنسانى من تناقض مع عاطفة الثأر النبيل التى

تأجج بين جوانحها فاعتذرت بأن هؤلاء الذين سلبوا أرضها وشردوها وشردوا
أهلها قد قتلوا - بتصرفاتهم اللاإنسانية - عاطفة الحب فى أعماقها .

ألف هند تحت جلدى

جوع حقدى

فاغر فاه .. سوى أكبادهم لا يشبع الجوع الذى استوطن جلدى

آه يا حقدى الرهيب المستثار

قتلوا الحب بأعماقى، أحالوا فى عروقى الدم غسلينا ونار

وهكذا استطاعت الشاعرة بتوحيدها مع هذه النماذج التراثية أن تكسب
تجربتها هذا الشمول الإنسانى الرحيب حين جعلتها تجتاز حدود الزمان فترن من
خلال ثلاثة من أصوات الماضى، دون أن تفقد خلجة واحدة من أدق خلجات
معاصرتها، واستطاعت فى الوقت نفسه أن تحقق لهذه التجربة نوعا من الأصالة
والعراقة عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، واستطاعت أخيرا أن
توفر لها طاقات إيحائية لا حد لقدرتها على الإشعاع والتأثير، عن طريق استخدامها
لهذه الشخصيات الثلاث التى تآزرت مع بقية التكنيكات الشعرية الأخرى التى
استخدمتها الشاعرة فى نقل تجربتها بأبعادها المختلفة .

أما العامل الثانى من هذه العوامل الفنية فيتمثل فى نزعة الشاعر المعاصر إلى
إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، فقد ظل شعرنا العربى
ردحا طويلا من الزمن يعانى من طغيان الجانب العاطفى الذاتى عليه حيث كانت
القصيدة العربية دائما تعبيراً غنائياً عن عاطفة ذاتية، ولقد أصبحت تجربة الشاعر فى
العصر الحديث أكثر تشابكاً وتعقيداً من تلك التجربة الذاتية البسيطة التى تتسع لها
القصيدة الغنائية وتستوعبها، فحاول شاعرنا المعاصر أن يضيف على الشكل الفنى
لتجربته لونا من الدرامية والموضوعية، حيث استعار بعض تكنيكات الفنون
الموضوعية الأخرى؛ كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت فى القصيدة
الحديثة تكنيكات تلك الفنون كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج
الداخلى والمونتاج . وأخيرا لجأ - من بين ما لجأ إليه من تكنيكات - إلى استخدام

الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا ييث من خلاله خواطره وأفكاره، و«القناع - كما يقول البياتي - هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته» أى أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يستعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعراء العربى فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هى الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل^(١).

ونحن نلمح فى قول البياتي هذا صدى قويا لنظرة إليوت فى المعادل الموضوعى، فقد كان إليوت يرى «أن عواطف الشاعر ليست فى ذاتها هامة، أى كما قال فى توضيح بعض أشعار فاليرى : مركز القيمة قائم فى الأنموذج الذى نصنعه من مشاعرنا وليس فى مشاعرنا نفسها»^(٢). وهذا الأنموذج الذى نصنعه من مشاعرنا هو ما يطلق عليه إليوت اسم «المعادل الموضوعى».

ويشرح إليوت ما يقصده بهذا المصطلح على النحو التالى : «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فنى أن تكون بإيجاد «معادل موضوعى» لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة فى الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة فى تجربة حسية»^(٣).

ولقد تأثر شعراؤنا - من بين ما تأثروا به من جوانب تجربة إليوت الشعرية والنقدية - بنظريته هذه فى «المعادل الموضوعى»؛ حيث وجدنا أفكار إليوت هذه تتردد كثيرا على ألسنتهم، وقد افتتن عبد الوهاب البياتي بشكل خاص بتزديد هذه الأفكار فى كل مناسبة، فهو فى مقابلة أجراها معه محمد مبارك^(٤) يكرر نفس

(١) عبد الوهاب البياتي : تجربتى الشعرية. منشورات نزار قباني. بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٥.

(٢) ف. أ. مائيسن : ت. س. إليوت. الشاعر الناقد. ترجمة د. إحسان عباس. المطبعة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٥، ص ١٣٢.

(٣) د. محمود الربيعى، فى نقد الشعر. الطبعة الأولى. دار المعارف، مصر ١٩٦٨ ص ١٩٥. ومرجع مائيسن السابق ص ١٣٢، ١٣٣.

(٤) مجلة الأفلام. السنة السابعة. عدد ١١، ص ٨٦.

الأفكار التي برر بها من قبل لجوءه إلى استخدام الشخصية التراثية كقناع، والتي هي في مجملها أفكار إليوت في نظريته عن المعادل الموضوعي.

كما يرى الدكتور خليل خاوي أن الأساطير التي يستخدمها الشعر الحديث - باعتبارها معطى من معطيات التراث - «تمكن الشاعر من دمج الذاتى بالموضوعى، ومن ثم التعبير عن التجارب الكلية الشاملة»^(١).

وكما تأثر شعراؤنا بالإليوت - على المستوى النظرى - فى نظريته تلك فى المعادل الموضوعى، فقد تأثروا به أيضا على المستوى التطبيقى فى محاولة توفير هذا المعادل الموضوعى لتجاربهم الشعرية؛ فقد حاول إليوت فى نتاجه الشعرى كله، سواء فى شعره المسرحى أم شعره غير المسرحى، تطبيق نظريته تلك، ففىما يتصل بشعره غير المسرحى - وهو ما يهمنا فى الدرجة الأولى هنا - نراه فى هذا الشعر يتجه إلى «الاعتماد على أساس ذهنى، يجعل منه مجهودا تنظيميا وقالبا موضوعيا متماسكا، وهو أيضا يتجه إلى خلق شخصيات يعبر' من خلالها... وإلى جانب هذا احتفظ فى شعره غير المسرحى بعنصر قصصى درامى، وبنى كثيرا منه على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت على توضيح بنائه الموضوعى وجعلت منه قالبا فنيا موازيا لما يشير من موضوعات ولما يحى من أساطير وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات أو فى هذه الأساطير، وأوضح أمثلة لهذا فى شعر إليوت قصيدته التي اشتهر بها (الأرض الخراب)، وكذلك قصائده فى (أربعاء الرماد)»^(٢).

وقد تأثر شعراؤنا بالإليوت فى استخدام كل هذه التكنيكات فى شعرهم، بل إنهم تجاوزوا كل هذه التكنيكات إلى ما هو أشد إمعانا فى الموضوعية، حيث استخدموا فى كتابة القصيدة القالب المسرحى بكل مقوماته، من تعدد الشخصيات، إلى تطور الحدث، إلى استخدام الحوار، وحتى تلك التوجيهات المسرحية التي يكتبها المؤلف يصف بها المنظر الذي تدور فى إطاره الأحداث المسرحية، أو يلخص به بعض هذه الأحداث، استخدمها الشعراء فى قصائدهم.

(١) د. خليل خاوي : من حديث لمجلة المعرفة. العدد الخامس، ص ١٦٤.

(٢) د. محمود الربيعي : فى نقد الشعر، ص ١٩٥، ١٩٦.

ففى قصيدة أدونيس «تيمور ومهيار»^(١) التى يصور فيها خلود الشاعر فى مواجهة كل قوى العنف والبغى والظلام التى تحاول أن تخنق صوته على مر العصور، يستخدم أدونيس كل هذه التكنيكات المسرحية. وتيمور فى القصيدة هو رمز السلطة المستبدة الطاغية فى كل عصر، بينما يمثل مهيار - وهو من رموز أدونيس الأساسية التى استعارها من التراث - صوت الشاعر أو صوت صاحب الفكرة عموماً الذى يتحدى قوى الظلام دائماً، وينتصر عليها فى النهاية رغم كل ما يلقاه من بطشها، وما يعانیه من تنكيلها وطغيانها، وتدور مقاطع القصيدة على النحو التالى :

I

(ردهة فى القصر. تيمور وحوله حرس مسلحون)
تيمور (بغضب) : هاتوه، هاتوا حمم البركان؛ هاتوا نهم الضباع
لفوه بالجرذان والأفاعى
هاتوه واسحقوه

(تنصب خشبة تغطيتها أمشاط الحديد، يمدد عليها مهيار، يربط، يجلد حتى يتقطع لحمه، يسمر رأسه بمسامير حميت فى النار، يؤخذ إلى السجن، يبطح على وجهه، توضع أسطوانة من الحجر على ظهره، تقيد يده ورجلاه).

II

(تيمور. مهيار. حرس مسلحون)
تيمور : ألم تكن فى السجن . . . كيف جئت؟
هدمته؟ انسللت من شقوقه؟ أخرجك السجن؟
مهيار : أخرجنى سلطان
كالشمس لا يموت، كالإنسان
كالبحر. . نسغ الشجر، الغبار، وجه القمر، الإيقاع
فى مسيرة الأفلاك فى مداره
أخرجنى سلطان
كالشمس لا يموت. . كالإنسان

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) ديوان : المسرح والمرايا. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨، ص ٥٣.

وتستمر القصيدة على هذا النحو الجديد، وتدخل فيها أصوات جديدة كصوت الساحر وصوت الجمهور وصوت الراوى وتنتهى القصيدة بانتصار مهيار رغم قتله مرتين، بعث بعد إحداهما، وأمطرت السماء نارا على المدينة بعد قتله الثانية فاستذلت وانسحقت واحترقت «ومهيار دم وماء». والأرض مثل وجهه تبدأ مثل صوته. والناس يولدون» كما يقول الراوى فى ختام القصيدة.

وقد اعتمد الشاعر فى هذه القصيدة من أجل توفير المعادل الموضوعى لتجربته - إلى جانب اعتماده على هذه التكنيكات المسرحية - على توظيف شخصيتين تراثيتين؛ هما شخصيتا تيمور لنك الإمبراطور التترى الذى خرب بغداد، والذى كان رمزا للسلطة المدمرة، ومهيار الديلمى الشاعر العباسى الشعبى، الذى بنى أدونيس صوته ليعبر من خلاله عن مرحلة من مراحل تطور تجربته الشعرية، وهى مرحلة رفضه للواقع الحضارى العربى، وتبنيه للأصوات التى رفضت هذا الواقع - من خلال التاريخ - وعملت على تجاوزه.

لقد كانت هذه النزعة إلى تحقيق البعد الموضوعى والدرامى للقصيدة العربية المعاصرة، عاملا من أهم العوامل التى حدت بشعرائنا إلى استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرهم، حتى «تنتقل القصيدة من سيولة وإبهام المشاعر الأولى إلى صلابة ووضوح التكوين الموضوعى، كيما يتحقق التكافؤ الشعرى بين استقلال الشخصية التاريخية والتفسير المعاصر الذى يقدم به الشاعر هذه الشخصية»^(١).

٢ - العوامل الثقافية :

وهى عوامل ساعدت على اتجاه الشعراء المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية، وعلى الانتقال بعلاقة الشاعر بموروثه من مرحلة «التعبير عن الموروث» إلى مرحلة «التعبير به»، وقد تأثر شعراء المرحلتين^(٢) كليهما بهذه العوامل، وهذه العوامل بدورها يمكن بلورتها فى عاملين اثنين أساسيين أيضا :

(١) عبد الجبار عباس : التعليق على ديوان «البكاء على مسلة الأحزان» للشاعر نبيل ياسين . مجلة الأقلام، السنة السادسة، عدد ٩، ص ٨٠.

(٢) لمزيد من الإيضاح حول هاتين المرحلتين انظر المبحث الثانى من هذا السفر.

أولهما : هو تأثير حركة إحياء التراث، والدور الذى قام به رواد هذه الحركة فى كشف كنوز التراث وتجليتها، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار، وقد لفت هذا أنظار شعرائنا منذ بداية عصر النهضة إلى ما يزخر به هذا التراث من كنوز، فارتدوا إليه يستلهمونه ويسترفدونه، وقد مرت علاقة شعرائنا بهذا التراث منذ ذلك الحين بمرحلتين أساسيتين، يمكن أن نسمى أولاهما «مرحلة تسجيل التراث» أو «التعبير عنه» كما يمكن أن نسمى الثانية «مرحلة توظيف التراث» أو «التعبير به». وكان طبيعيا أن تبدأ علاقة شاعرنا بموروثه بالصيغة الأولى، صيغة «التعبير عن الموروث» بمعنى تسجيل عناصره ومعطياته بدون إضفاء دلالات معاصرة عليها. وهكذا كانت هذه المرحلة الأولى وجها من وجوه حركة الإحياء، وبعدها من أبعادها.

ثم تطورت هذه العلاقة بين الشاعر والموروث إلى مرحلتها الثانية؛ مرحلة «التعبير بالموروث»؛ بمعنى توظيفه فنيا للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة، وقد أدرك شعراء هذه المرحلة الثانية الذين تعاملوا مع تراثهم فى إطار هذه الصيغة أن عليهم أن يسيروا فى الشوط الذى بدأه أسلافهم إلى غايته، وألا يقفوا عند الحدود التى انتهت إليها جهود هؤلاء الرواد، حيث جذت ظروف حضارية وثقافية لم تكن متوافرة أمام هؤلاء الرواد عندما صنعوا نموذجهم الخاص فى التعامل مع التراث، ولعل أبسط هذه الظروف أن شعراء مرحلة الإحياء لم يكن أمامهم النموذج الذى يحتذونه ويطورونه من نماذج التعامل مع الموروث فى حين أن شعراء المرحلة الثانية قد وجدوا أمامهم هذا النموذج جاهزا فى تجربة شعراء مرحلة الإحياء، يضاف إلى ذلك أن التراث لم يكن فى وجدان الجماهير وعقولهم - ولا حتى فى وجدان الشعراء أنفسهم - يمثل هذا الحضور الذى هو عليه الآن بعد أن قامت حركة الإحياء ببعثه حيا تحت كل سمع وبصر، ومن ثم فإن نموذج «التعبير عن» كان هو الموقف الأمثل الذى يقفه الشاعر فى المرحلة الأولى، مشاركة منه فى عملية الإحياء بوسائله الخاصة، وقد قام الشعراء فعلا بدور جوهري فى تحقيق هذا الحضور الدائم للتراث فى وجدان الجماهير وعقولهم، ولم يكن من الممكن لصيغة «التعبير بـ» أن تتحقق فى هذه المرحلة الأولى، لأن أول شروط توافر هذا النموذج من نماذج العلاقة بالموروث فى النتاج الشعرى هو أن يكون للأدوات التراثية التى

يستخدمها الشاعر فى إطار هذه الصيغة حضور حى فى وجدان الجماهير، إذ لا معنى لأن يتوسل الشاعر إلى هذا الوجدان بوسائل غريبة عليه.

وجد شعراء المرحلة الثانية إذن أن عليهم أن يتجاوزوا تلك المرحلة التى انتهى إليها أسلافهم، وأن يمشوا فى الطريق الذى مهده هؤلاء الرواد إلى غايته وأن يستغلوا ما اكتشفوه لهم من ينابيع بكر، ولم تعد وظيفة الشاعر المعاصر أن يقوم بتدوين التراث وتسجيله، فتلك المرحلة انتهت بالنسبة للشاعر وأصبحت مهمة الدارس والمؤرخ، وأصبح على الشاعر المعاصر أن يتعامل مع هذا التراث من خلال منظور تفسيرى، يحاول من خلاله أن يكشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة فى هذا التراث، والينابيع الأولى التى تفجر منها، أصبح «من يتكلم بصوت الكتب وأنظمتها وقواعدها لا ينقل إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التى تركتها، لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصلية فى أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا إلى مصير الإنسانية»^(١).

وقد أدرك هؤلاء الشعراء أن عليهم لكى يكتشفوا ما فى هذا التراث من قيم صالحة للبقاء أن يستوعبوه أشمل استيعاب ويتمثلوه أعمق تمثّل، فعكفوا عليه يقرءونه ويمحصونه، ويتبنون من أصواته ومعطياته ما يتجاوب مع همومهم المعاصرة، فيعكف شاعر كصلاح عبد الصبور عامين كاملين على التراث الشعرى العربى كله يقرؤه ويتمثله، ويعجب بأصوات منه، ويرفض أصواتا أخرى^(٢)، ويقدم لنا قراءات جديدة فى ذلك الشعر القديم، ويعكف شاعر آخر كأدونيس طويلا على الشعر العربى فى مختلف عصوره ويختب لنا منه مختارات ينشرها فى ثلاثة مجلدات ضخمة تحت عنوان «ديوان الشعر العربى»، ونجد كثيرين غيرهما يقومون بنفس الصنيع أو قريب منه، وأخيرا نجد هؤلاء وأولئك يختارون من النماذج والأصوات التراثية ما يتجاوب مع أبعاد تجاربهم المعاصرة، فيستخدمونه فى نقل هذه التجارب.

وما كان شىء من ذلك كله ليتم لو لم تحقق جهود مدرسة الإحياء للتراث هذا الحضور الحى فى وجدان الجماهير والشعراء على السواء، ولو لم يكن النموذج الذى حققه شعراء المرحلة الأولى ماثلا أمام شعراء المرحلة الثانية.

(١) أدونيس : خواطر حول تجربتى الشعرية : آداب مارس ١٩٦٦، ص ٩٥.
(٢) انظر : صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩، ص ١١٠ وما بعدها.

أما العامل الثاني من هذه العوامل الثقافية فهو تأثير شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوربية الحديثة، ولقد كان هذا العامل مكملًا للعامل الأول وداعمًا له، على الرغم مما قد يبدو بينهما من تعارض ظاهري، خصوصًا في نظر من يعتبرون أن الارتباط بالتراث معناه التقوقع عليه، وإغلاق الباب في وجه أية تيارات ثقافية وافدة، حتى لو كانت مما يدعّم هذا الارتباط بالتراث، ويرشد إلى أقوم السبل التي تقود إلى الاحتفاظ لهذا التراث بحياة متجددة أبدًا.

ولقد كان من أهم الجوانب الإيجابية التي تأثر بها شعراؤنا المعاصرون من الثقافة الأوربية الحديثة دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، وقد وضع إليوت الأسس النظرية لهذه الدعوة في مقالته الشهيرة التي نشرها في وقت مبكر : «الاتباعية والموهبة الفردية»^(١). وهذه المقالة «طبعت أول مرة سنة ١٩١٧»^(٢) ولا تزال من أهم مقالاته، ومفتاحًا لما بعدها من آثار، وهي تتضمن في ذاتها كل التطورات الأخيرة»^(٣).

وفي هذه المقالة يرى إليوت «أن خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم»، كما يرى أن أول ما تشمله التقاليد التي يدعو إليها هي تلك الحاسة التاريخية «التي لا يتأتى الاستغناء عنها لمن يود أن يظل شاعرا بعد الخامسة والعشرين» وأنه «ليس لشاعر أو فنان في أى نوع من الفنون قيمته الكاملة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين» و «أن الحاضر ينبغي أن يغيّر الماضي بمقدار ما يوجه الماضي الحاضر».

(١) ترجمت هذه المقالة إلى العربية أكثر من مرة، وعمن ترجموها الدكتور لطيفة الزيات تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» وهي المقالة الأولى ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لإليوت تحت عنوان «مقالات في النقد الأدبي». مكتبة الأنجلو (بدون تاريخ) ص ٥. وترجمها الدكتور منح خوري تحت عنوان «التراث والموهبة الذاتية» في كتاب «الشعر بين نقاد ثلاثة» دار الثقافة. بيروت سنة ١٩٦٦ ص ٧٤. وقد اعتمدت على هاتين الترجمتين.

(٢) هكذا ورد في النص، ولعله خطأ مطبعي، فالمعروف أن المقالة نشرت لأول مرة عام ١٩١٩، كما تشير إلى ذلك الترجمات العربية للمقالة.

(٣) ستانلي هايمس : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة الدكتورين إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة. بيروت ١٩٥٨ - ١٤٢/١.

وقد ألح إليوت على هذه الدعوة - على المستوى النظرى - إلحاحا كبيرا، وإن كان لا ينبغي أن يفهم من هذا الإلحاح أن إليوت يدعو إلى أن تبنى شخصية الشاعر فى تراثه، بحيث يصبح مجرد مرآة تنعكس عليها تقاليد ذلك التراث، فيفقد بذلك أهم صفتين تميزان الشاعر الحقيقى وهما الأصالة والمعاصرة، بل إن دعوة إليوت إلى الارتباط بالموروث «لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية كما فعل الكلاسيكيون الجدد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية فى التقاليد التى تجعل منها وحدة متكاملة حلقاتها باندماج فكر العصر فيها، ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظر إليه باعتباره حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتدادا ضروريا لها. إن الارتباط بالتقاليد والدعوة إلى الاستفادة من عنصرى الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغ لحظة عند إليوت على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحى، وتمثيله تمثيلا صحيحا»^(١).

وإذا كان إليوت فى كتاباته النقدية قد وضع الأسس النظرية لهذه الدعوة فإن شعره لم يكن أقل أثرا فى إرساء دعائمها على المستوى التطبيقي، حيث جاء هذا الشعر أنضج وأكمل تطبيق للأسس التى قامت عليها دعوته إلى الموروث، فأكثر فى شعره من استخدام كثير من الإشارات والاستعارات التراثية، إلى حد أنه فى بعض الأحيان كان يورد فى بعض قصائده نصوصا تراثية غير إنجليزية بلغاتها الأصلية، فقد كان مفهومه للتراث لا يقتصر على التراث الإنجليزى فحسب، وإنما يرحب ليشمل كل التراث الأوروبى، فإن إليوت يرى أنه يتحتم على الشاعر «أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوروبا من أيام هومر كيانا معاصرا، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصرا»، وأنه لابد أيضا «أن يتعلم الشاعر بمضى الزمن أن هناك عقلا أهم من عقله؛ عقل أوروبا. . عقل بلده». على هذا الأساس لم يجد إليوت غضاضة فى أن يضمّن أعماله الشعرية اقتباسات من دانتي الإيطالى، أو من بودلير الفرنسى، أو سواهما من أسلافه الأوربيين الذين كان

(١) د. محمود الربيعى : فى نقد الشعر، ص ١٨٦.

يرى فى نتائجهم تراثا له ولكل شاعر أوربى مهما اختلفت لغته، ومن ثم فقد جاء شعره - كما يقول الناقد الأمريكى مائيسن - «يحمل فى كل موضع منه شاهدا على كيفية بقاء ما يقرؤه حيا فى ذهنه، وعلى تصويره أن الشعر كل حى لكل شعر كتب من قبل»^(١)، فهو «يدمج فى نسيج شعره مقتبسات عديدة من شعراء آخرين، فبهذه الطريقة يستطيع أن يحقق شيئين معا، فيوحى بوعيه الواسع للماضى - وهو شئ يملكه حتما أى قارئ حديث مثقف - ويزيد زيادة كبرى - وهذا هو الأهم - فى مضمونات أبياته»^(٢).

ولم يقتصر إليوت على استرفاد التراث الشعرى، وإنما لجأ إلى كل مصادر التراث، فحفل شعره بالإشارات الأسطورية، والدينية، والتاريخية، إلى جانب استرفاده للتراث الشعرى، بل إنه كان يخرج عن نطاق تراثه الأوربى إلى التراث الإنسانى بعامه، فكان من مصادره بعض كتب الأساطير الهندية، وكتب التصوف القديمة. كالرامايانا والمهابهاراتا والأوبانيشاد والباغافادكيتا^(٣)، وإن ظل اعتماده الأكبر على التراث الأوربى.

ولقد شغف إليوت بالاعتماد على الموروث إلى الحد الذى كان كثيرا ما يعوق قراءه عن متابعته وإدراك مراميه، لعدم إحاطتهم بمصادر الموروث التى يمتاح منها. فإن «استخدام إليوت لما يقرؤه (وتلك لمحة ثقفا من الرمزيين ثم أوغل فيها) كانت عقبة أمام كثير من قراء شعره.. فهناك من يعتقدون أن فهمه مستحيل دون وجود القدرة على تبين الإشارات الكثيرة المتنوعة التى يوردها، وهؤلاء لذلك عدوه شاعر المثقفين، وتخلوا عن قراءته ياسا، وغدوا لا يكثرثون بأن يمشوا فى تعقب ذلك المجال الواسع المتخصص من عدته فى المعرفة»^(٤).

ولقد كان إليوت من أكثر الشعراء الغربيين تأثيرا فى شعرائنا المعاصرين، وكان من أهم ما تأثروا به منه دعوته هذه إلى الارتباط بالموروث - بجانبها النظرى

(١) مائيسن : ت. س. إليرت الشاعر الناقد، ص ٤٦.

(٢) السابق، ص ٩١.

(٣) انظر : السابق ص ١١٠ وما بعدها، ود. محمود الربيعى فى نقد الشعر، ص ١٩٦ ومجنى الدين محمد:

الرموز عند بدر شاكر السياب: المجلة ع ٧٩ يوليو ٦٣، ص ٨٨.

(٤) مائيسن : ت. س. إليوت : ص ١٠٩.

والتطبيقي - ولقد رأينا منذ قليل جانباً آخر من جوانب تأثير شعرائنا المعاصرين باليوت في نظريته عن «المعادل الموضوعي».

ولعل تمثل شعرائنا الخاطئ لصنيع إليوت هو الذى دفع بهم فى البداية إلى التهافت على التراث الإغريقى وإثقال قصائدهم بإشارات واستعارات منه، لا لشيء سوى لأن إليوت قد امتاح من هذا التراث دون أن يضعوا اعتباراً لكون هذا التراث هو تراث إليوت وقراءه، ومن ثم فهو ليس غريباً على وجداناتهم، أما بالنسبة للمتلقى العربى فإن هذا التراث غريب على وجدانه وفكره، ومن ثم فإنه لم يستجب له فى البداية، وحدثت فجوة خطيرة بين هذا التكنيك الجديد وبين القارئ العربى كانت إحدى سلبات هذه الظاهرة، حتى ارتد شعراؤنا إلى تراثهم الذى يمثل أرضاً مشتركة بينهم وبين قرائهم، فحققت الظاهرة استجابة كبيرة.

ولقد كان صلاح عبد الصبور من أشد شعرائنا حماسة للتعبير عن تأثيره باليوت فى هذا المجال، حتى إنه عندما أراد أن يعبر عن عمق صلته بموروثه عبر عنها من خلال أفكار إليوت، بل وربما من خلال عباراته ذاتها، يقول : «ليس التراث حركة جامدة، ولكنه حياة متجدد، والماضى لا يحيا إلا فى الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص»^(١).

ويقول فى موضع آخر : «إن الميزة الحقيقية فى الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة التى سبقته، وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون، ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة فى التضمين من دانتى أو بودلير»^(٢).

وقد بلغ من افتتان صلاح بدعوة إليوت هذه - بجانبها النظرى والتطبيقي - أنه استعار أشد تكنيكات إليوت تطرفاً فى هذا المجال، وهو تضمين نصوص الشعراء الأجانب بلغتها الأصلية؛ ففى قصيدة «بودلير»^(٣) ضمن

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، ص ١١٣.

(٢) السابق، ص ٧٩.

(٣) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم، دار الآداب ببيروت، ١٩٦٤ - ص ٦٢.

صلاح بيتين من شعر بودلير بلغتهما الفرنسية؛ حيث يقول فى القصيدة موجهها حديثه إلى بودلير :

أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطننا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
يا عشيق البحار، وخذن القمم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا

Hypocrite lecteur

Mon semblable, mon frère

شاعر أنت والكون نثر.

ولعل فى اعتراف عبد الصبور بأنه قد عكف على التراث العربى لاستيعابه بعمق وشمول خلال عامى ١٩٦٤ - ١٩٦٥^(١) - أى بعد أن توثقت صلته الثقافية باليوت - ما يصلح شاهدا على عمق تأثيره باليوت فى هذا المجال.

ولم يكن عبد الصبور وحده هو الذى عبر عن تأثير إليوت العميق من هذه الناحية فى شعرائنا المعاصرين، فإنه حتى أولئك الذين لم يجاهروا بتأثرهم باليوت كالشاعر أدونيس - وهو واحد من الشعراء الذين كان تأثرهم الأكبر بالاتجاهات الرمزية والسيرالية فى الشعر الفرنسى بالذات - يستخدم نفس عبارات إليوت فى بيان صلة الماضى بالحاضر، وذلك أثناء تقديمه لديوان «قصائد مختارة» ليوسف الخال، حيث يذهب فى مقدمته إلى أن يوسف الخال أكثر شعرائنا الجدد تراثية، و«أنه بقدر ما يشعر أن على الحاضر أن يغير الماضى يشعر أن على الماضى أن يوجه الحاضر»^(٢) وهذه إحدى عبارات إليوت الشهيرة التى مرت بنا منذ قليل فى مقالته «الاتباعية والموهبة الفردية» رغم أن الشاعر يحاول بعد هذه العبارة مباشرة أن يعبر

(١) انظر : حياتى فى الشعر، ص ١١٠ وما بعدها.

(٢) أدونيس (على أحمد سعيد) : مقدمته لديوان «قصائد مختارة» ليوسف الخال. دار مجلة شعر، بيروت (بدون تاريخ) ص ٢٣.

عن مخالفته لإليوت فى فهمه لعلاقة الشاعر بموروثه حيث يقول : «نقول ذلك دون أن نشارك ت. س. إليوت فى زعمه أن من مزايا الشاعر الحقيقى أن يذكرنا حين نقرأه بسابقه، وأن تقودنا إليه قراءة هؤلاء، وإلى عدم إمكان التجديد تجديدا حقيقيا».

كان تأثر شعرائنا الجدد إذن بدعوة إليوت هذه عاملا من العوامل البارزة التى دفعتهم إلى الارتباط الوثيق بترائهم، وقد رأينا كيف أن هذا العامل لم يتناقض مع العامل السابق - وهو تأثر شعرائنا بحركة إحياء التراث بجانبها العلمى والفنى - وإنما أكمله وعمق تأثيره..

إذا كنا قد ركزنا على تأثير إليوت بالذات من أن بين مؤثرات صلة شعرائنا الجدد بالثقافة الغربية، فذلك لأن إليوت كان أبرز هذه المؤثرات وأقواها تأثيرا على شعرائنا فى هذا المجال بالذات، بل لعله كان الوسيط الذى مارست من خلاله المؤثرات الأخرى - كنزعة الرمزيين إلى الاعتماد على الموروثات الأسطورية، هذه النزعة التى تأثر بها إليوت ذاته - تأثيرها على شعرائنا فى مجال استخدام معطيات التراث، وإن كان بعض شعرائنا قد تعرف إلى هذه المؤثرات فى مصادرها المباشرة، ولكن هذه المؤثرات ظلت ذات تأثير ثانوى إلى جانب التأثير القوى لإليوت.

وأخيرا، فلا أدل على عمق تأثير هذا العامل من أن أكثر شخصيات تراثنا شيوعاً لدى شعرائنا المعاصرين هى تلك الشخصيات التى تبناها الأدباء أو المفكرون الأوروبيون من قبل، كشخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار من تراثنا الشعبى، وكشخصية الحلاج من تراثنا الصوفى، وكشخصيات قابيل وهابيل والمسيح من تراثنا الدينى، إلى غير ذلك من الشخصيات التى شغلت الأوروبيين - على المستوى الأدبى والفكرى - على نحو ما سيتضح فى السفر الثانى من هذا البحث، خلال الحديث عن مصادر الشخصيات التراثية ودلالاتها فى شعرنا المعاصر.

٣ - العوامل السياسية والاجتماعية :

عندما يشتد الطغيان والقهر السياسى والاجتماعى فى أمة من الأمم فى عصر من العصور، فيكبل حريات الشعب، ويفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النبذ

الاجتماعى - إذا كانت القوى المسيطرة قوى اجتماعية وليست سياسية - فإن أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التى يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضهم لبطش السلطة الغاشمة التى غالباً ما تكون آراء هؤلاء وأفكارهم مقاومة لها، وانتقاداً لطغيانها، ومن الأساليب التى لجأ إليها، أصحاب الكلمة على مدى العصور: الأسطورة، والرمز، وسوق آرائهم وأفكارهم على لسان الحيوان، وغير ذلك من التكنيكات الفنية التى تكون - بالإضافة إلى ما تضيفه على العمل الأدبى من قيمة فنية - ستاراً يحتمى به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم، ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم فيها.

وفى العصر الحديث مرت أقطار من الأمة العربية بظروف من القهر السياسى والاجتماعى، وثلث فيه كل الحريات، وفرض على أصحاب الرأى ستار من الصمت الثقيل الفادح كانت أية محاولة لتجاوزه تكلف صاحبها حياته أو فى أفضل الظروف تكبده ألواناً من النكال والأذى قد يهون إلى جوار بعضها الموت ذاته.

ومن ثم لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة، استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقاً يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار، وقد وجد هؤلاء الشعراء فى تراثنا معينا لا ينضب يمددهم بالأصوات التى تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العنف والطغيان، وبالأقنعة التى يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، وقد وجدوا ضالتهم بشكل خاص فى تلك الأصوات التراثية التى ارتفعت فى وجه طغيان السلطة فى عصرها، والتى أعلنت تمرداً على هذه السلطة، ومن ثم ارتفعت فى شعرنا الحديث أصوات المتنبى، وعنترة العيسى، وأبى العلاء المعرى، وأبى ذر الغفارى، وصالح ابن عبد القدوس وغيرهم وغيرهم من تلك النماذج التراثية التى ارتبطت بالتمرد على الواقع الفاسد فى عصرها وتعرية فساد وعفنه، وإلى جانب هذه النماذج المتمردة انتشرت نماذج أخرى تحمل الوجه الآخر من وجوه تلك العلاقة بين السلطة الغاشمة وأصحاب الرأى فى كل عصر، وهو وجه التضحيات النبيلة التى بذلها أصحاب الرأى، وما يتحملونه فى سبيل دعوتهم من عذاب وآلام، فانتشرت شخصيات الحسين والحلاج والمسيح وغيرهم.

إذن فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية الخانقة التي مرت بها أمتنا العربية سببا من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام الشخصيات التراثية فى شعرهم ليستطيعوا أن يستتروا وراءها من بطش السلطة، إلى جانب ما يحققه هذا الاستخدام من غنى فنى، وقد اعترف بعض هؤلاء الشعراء بدور هذا العامل فى اتجاههم إلى استدعاء شخصيات التراث ومعطياته، وذلك بعد أن تغيرت تلك الظروف التي كانوا يقاومونها؛ كما فعل بدر شاكر السياب فى تبرير لجوئه إلى الأساطير حيث يقول : «كان الواقع السياسى هو أول ما دفعنى لذلك؛ فحين أردت مقاومة الحكم السعدي بالشعر اتخذت من الأساطير - التي ما كان لربانية نوري السعدي أن يفهموها - ستارا لأغراضى تلك. كما استعملتها للغرض ذاته فى عهد قاسم، ففى قصيدة «سربروس فى بابل» هجوت قاسما ونظامه أشنع هجاء، دون أن يظن ربانيته لذلك، كما هجوت ذلك النظام فى قصيدتي الأخرى «مدينة السندباد»^(١).

وفى هذه القصيدة الأخيرة^(٢) يصور الشاعر ما حل بالعراق من دمار ورعب فى عهد قاسم. وكيف تكشف لهم هذا العهد - الذى كانوا يحلمون بأنه سوف يخلصهم من طغيان العهد الملكي وربانيته - عن فترة من أسوأ ما مر بالعراق من فترات.

ولكى يصور الشاعر ما عانته بغداد من بلاء وخراب تحت وطأة الحكم القاسمى لجأ إلى توظيف مجموعة من الشخصيات التراثية يستتر وراءها ويسوق من خلالها آراءه ويصور بواسطتها مظاهر الجذب والدمار التي حلت بالعراق.

وأول ما يطالعنا من شخصيات تراثية شخصية «السندباد» فى عنوان القصيدة، والشاعر يستخدم هذه الشخصية استخداما عابرا كعنصر فى صورة كنائية حيث يكنى بـ «مدينة السندباد» عن بغداد؛ لأن بغداد كانت هى المدينة التي يعيش فيها السندباد، وذلك إيهاما بأنه لا يتحدث عن بغداد المعاصرة، ولن يرد للسندباد بعد ذلك أى ذكر فى القصيدة.

(١) من مقابلة أجراها معه كاظم خليفة (نقلا عن مقال : حواش على القصائد المرحلية فى أدب السياب لعبد الجبار البصرى. الأعلام، ع ١٢ السنة ٧ - ص ٦).

(٢) ديوان «أنشودة المطر» ضمن ديوان السياب، دار العودة، ١٩٧١، ص ٤٦٣.

وفى المقطع الاول من مقاطع القصيدة الخمسة تطالعنا شخصية العازر الميت الذى أحياه المسيح عليه السلام بعد موته استجابة لطلب أخته مريم ومرثا^(١)، والشاعر يصور من خلال توظيفه لشخصية العازر كيف أن البعث الذى تصور الناس لحظة أنه قد تم على يد قاسم إنما كان بعثا كاذبا، أهون منه ذلك الموت الذى كان يرين على بغداد فى العهد المملكى، حتى أن العازر - الذى يرمز به إلى الإنسان العراقى المفجوع فى العهد القاسمى - يتمنى لو لم يبعث، فهو إنما بُعث ليعانى الجوع والعطش والرعب والقهر :

من أيقظ العازر من رقاده الطويل؟!

لكى يجوع أو يمس جمرة الصدى

ويحذر الردى

ويحسب الدقائق الثقيل والسراع

ويمدح الرعاع

ويسفك الدماء؟

من الذى أعادنا؟ أعاد ما نخاف؟

من الإله فى ربوعنا؟

تعيش ناره على شموعنا؟

يعيش حقه على دموعنا؟!

وتكاد هذه الفكرة - وهى أن كل ينابيع الخير والحياة والبعث والنماء والخصب والتفتح والعطاء قد استحالت فى العراق خلال العهد القاسمى إلى موت وجذب وعقم ودمار وخراب - تكون هى النغمة الأساسية فى القصيدة، وبقية المقاطع تنويعات عليها وتعميق لأصداؤها.

والشاعر فى بقية المقاطع يلجأ إلى نفس الوسيلة التى لجأ إليها فى المقطع الأول حيث يستعير من التراث تلك الشخصيات التى ارتبطت فى الأذهان بمعانى الخير والنماء والبعث ليصور من خلالها كيف انطفأت كل هذه القيم فى العراق ونضبت كل ينابيعها، بل إنها أصبحت مصادر لكل ما يضاد هذه القيم النبيلة ويدمرها، وهو من خلال هذه المفارقات التصويرية الذكية التى يولدها من خلال المقابلة - التى يجريها المتلقى فى ذهنه تلقائيا - بين الدلالة الأصلية للشخصية التى

(١) إنجيل يوحنا. الإصحاح الحادى عشر، الكتاب المقدس. طبعة كمبردج ١٩٢٧، ص ١٦٨ من العهد الجديد.

يستخدمها الشاعر ويبين ما أصبحت تدل عليه في ظل حكم قاسم، يعمق في وجدان المتلقى الإحساس بمدى بشاعة ما جناه هذا العهد على العراق، حتى إن يتأنيع الحياة والخير في الوجود قد تحولت في ظله إلى مصادر للدمار والشر، أو في أفضل الأوضاع نضب معينها وحاصرتها قوى الشر والدمار.

ففي المقطع الثاني تقابلنا شخصية أدونيس، آله الخصب والنماء، وهو المقابل الفينيقي لتمور في أساطير ما بين النهرين، والذي صرعه خنزير برى، وهو ينبعث كل عام برفقة حبيبته عشتار - أو عشتروت - عقب كل شتاء، وتعود بعودتها إلى الأرض الأزهار والسنابل والثمار^(١)، هذا الإله الخيّر المعطاء - والذي يعادل في القصيدة ما كان الشعب يرجوه من خير ونماء للبلاد في العهد القاسمي - قد جاء لا يحمل شيئاً سوى العقم والجذب.

أهذا أدونيس؟! .. هذا الخواء؟!

وهذا الشحوب؟ وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ .. أين الضياء؟

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد

أزاهر لا تعقد

مزارع سوداء من غير ماء

ولم يقتصر الأمر على أن أدونيس لم يحمل معه للبلاد ما كانت تحلم به من خصب وخير، بل إنه تجاوز ذلك إلى أن حمل معه الموت والدمار، فبدلاً من أن يأتي يدين فياضتين بالعطاء جاء :

بقبضة تهدد

ومنجل لا يحصد

سوى العظام والدم

وفي المقطع الثالث يصور الشاعر - من خلال استعارته لشخصيتي محمد والمسيح عليهما السلام - كيف أنه حتى مصادر الخير التي لم تنقلب إلى مصادر شر وموت قد حاصرتها قوى الشر ونكلت بها :

(١) الفصن الذهبي لفريرز (نقلاً عن مقال : الرموز عند بدر شاكر السياب لمحيى الدين محمد. المجلة. العدد ٧٩، يونية ١٩٦٣، ص ٨٨).

محمد اليتيم أحرقوه؛ فالمساء
يضىء من حريقه، وفارت الدماء
من قدميه، من يديه، من عيونه
وأحرق الإله فى جفونه
محمد النبى فى جراء قيّده
فسُمّر النهار حيث سَمّره
غدا سيصلب المسيح فى العراق
ستأكل الكلاب من دم البراق

وهنا نجد أن عاطفة الشاعر تفيض به فتغلب عليه التقريرية والتصريح بما
أجهد نفسه طوال القصيدة فى محاولة ستره؛ وذلك حيث يصرح باسم العراق،
وأن المسيح سوف يصلب فيه، وأن الكلاب - رمز القوى الشريرة - ستغذى فيه
من دم البراق - رمز كل ما يقود إلى السمو والعلاء - .

وفى المقطع الرابع يستعير عدة شخصيات تراثية - استعمل بعضها من قبل فى
المقاطع السابقة - ليؤكد من خلالها ذلك اليقين الذى انتهى إليه فى المقطعين الأول
والثانى من أن كل الينابيع والقوى الخيرة - التى كان العراق يحلم أن يتفجر بها
العهد القاسمى - لم تسفر إلا عن الموت والعقم والدمار؛ فعندما خيل للناس أن
عشتار قد عادت بحبيبتها من عالمه السفلى، وأن الخصب والنماء سيعودان إلى
الأرض معهما، وأن المسيح قد عاد ليحيى العازر من جديد، ويبرئ الأبرص ويعيد
البصر إلى الأعمى، لم يسفر الحلم إلا عن انطلاق قوى الشر والدمار من عقالها :

من الذى أطلق من عقالها الذئاب؟

من الذى سقى من السراب؟

وخبأ الوباء فى المطر؟

الموت فى البيوت يولد

يولد قاييل لكى ينتزع الحياة

من رحم الأرض ومن ينابيع المياه

فيظلم الغد

وتجهض النساء فى المجازر
ويرقص اللهب فى البيادر
ويهلك المسيح قبل العازر

ويستمر الشاعر فى المقطع الخامس والأخير يعمق هذه الرؤيا الكابوسية
الثقيلة، ليختم قصيدته بمفارقة تصويرية بالغة القتامة؛ حيث يصور عشتار - حبيبة
أدونيس وتموز، والتي تبعثهما فى كل ربيع ليحملا معهما الخصب والبركة إلى
الأرض - وقد تحولت إلى مصدر عقم وجذب :

عشتار عطشى، ليس فى جبينها زهر
وفى يديها سلة ثمارها حجر
ترجم كل روجة به . وللنخيل
فى شطها عويل .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق لجوئه إلى التعبير من خلال هذه
الشخصيات التراثية أن يفصح كل ما ارتكبه العهد القاسمى من جرائم فى حق
العراق، دون أن يعرض نفسه مباشرة لبطش ربانية العهد كما يسميهم، وإن كانت
عاطفته الناقمة الصاخبة كثيرا ما كانت تغلبه فيُصرح بها كما رأينا.

وبالإضافة إلى ذلك فقد قام استخدام هذه الشخصيات بدور هام فى القصيدة
بحيث لو جردنا القصيدة من هذه الشخصيات ما تبقى منها شيء، وخصوصا أن
مقاطع القصيدة الخمسة كما رأينا هى تكرار لنغمة شعورية واحدة، وما أعطائها هذا
القدر من التنوع والغنى سوى ترددها من خلال أصوات تراثية عديدة.

ويكاد كل شعرائنا العرب المعاصرين الذين كان لهم موقف من النظم الحاكمة
فى العالم العربى يكونون قد لجأوا إلى هذه الوسيلة واستخدموها بذكاء ومهارة فى
إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التى لم يكن فى وسعهم التصريح بها.

ولم يلجأ الشعراء إلى التستر وراء الشخصيات التراثية هربا من بطش القوى
السياسية وأجهزتها فحسب، وإنما لجأوا إليه أحيانا هربا من البطش الأدبى لبعض
القوى الاجتماعية التى كانوا يخالفونها، ولكنهم يخشون مالها من سلطان أدبى أو
لا يؤثرون أن يدخلوا معها فى صدام مباشر، ومن أبرز النماذج لذلك موقف

الشاعر السوري على أحمد سعيد (أدونيس) الذي تبنى فى مرحلة من مراحل تجربته الشعرية صوت الشاعر العباسى الشعوبى مهيار الديلمى، ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضارى، وكان الشاعر فى مرحلة من مراحل حياته منتما إلى دعوة تنادى بإحياء القومية الفينيقية فى الشام فى مقابل القومية العربية، وقد سُمى نفسه باسم «أدونيس» الإله الفينيقى للخصب والنماء، وفى سنة ١٩٦١ أصدر الشاعر ديوانا باسم «أغانى مهيار الدمشقى» ولقد كان مهيار من الشعراء الكبار فى العصر العباسى، كان «لا يترك مناسبة إلا ويندد فيها بالأعراب وينال منهم» وكان يدعو إلى تقويض الخلافة العباسية ونقل الملك إلى الفرس لأنهم أعرق حضارة^(١). وقد تبنى أدونيس صوت مهيار ليعبر من خلاله عن موقفه الرافض للواقع الحضارى العربى، دون أن يورط نفسه فى صدام مباشر مع القوى التى تشكل المجتمع العربى المعاصر، وإن كان ينبغى التنويه إلى أن أدونيس قد أضفى الكثير من الملامح الفكرية والفلسفية والفنية على شخصية مهيار، مما كان يبعده عن دلالاته الشعوبية المباشرة.

٤ - العوامل القومية :

حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيائها القومى فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها فى استماتة لتؤكد كيائها فى وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التى ترتكز عليها كل أمة فى مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومى، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، وبقينا راسخا بأصالتها وعراقتها.

وليس أدل على ذلك من أن بداية كل مرحلة من المرحلتين اللتين مرَّ بهما تطور علاقة الشاعر بموروثه، قد توافقت مع خطر خارجى هدد الأمة العربية فى كيائها القومى؛ فقد توافقت بداية المرحلة الأولى - مرحلة التسجيل - مع بداية الاحتلال الإنجليزى لمصر فى أواخر القرن الماضى، وتزايد المطامع الأوروبية فى البلاد العربية، وفى مواجهة هذا الخطر تشبثت الأمة بجذورها القومية، تستمد منها إحساسا بالأصالة والعراقة، وكنان تراثنا القومى هو أقوى هذه الجذور وأصلبها وأقدرها على منح الأمة إحساسا قويا بشخصيتها القومية فى مواجهة محاولة القضاء على هذه الشخصية. ولما كان الأدباء والعلماء فى كل أمة هم وجدان الأمة

(١) انظر : محمد على موسى : مهيار الديلمى. دار الشرق الجديد. بيروت، سنة ١٩٦١ ص ٧١ وما بعدها.

وضميرها وعقلها، لم يكن غريبا أن يكونوا هم الذين نهضوا بعبء إحياء هذا التراث فاستمدت منه الأمة إحساسا قويا بشخصيتها وكيانها، وبقينا راسخا بأصالتها وعراقتها وجدارتها بالبقاء، وكانت حركة الإحياء هذه هى بداية اليقظة القومية والفكرية «بعد أن كان الحكم العثماني وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمتقف العربي إلى حالة ركود امتدت أجيالا فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة، ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا... ومن ثم برزت ضرورة إحياء التراث العربي في ضمائر الناس»^(١).

على أن محاولة تمزيق شمل الأمة العربية والقضاء على شخصيتها لم تنته باحتلال مصر وأجزاء أخرى كثيرة من الوطن العربي وإنما بدأت منذ ذلك التاريخ، وبدأ معها صراع ضار على كل مستوى بين الأمة العربية التي تحاول أن تؤكد شخصيتها في مواجهة هذا الاستعمار، وبين القوى الاستعمارية التي كانت تحاول جاهدة أن تقضى على هذه الشخصية القومية وتمحوها، وفى ظل هذه الظروف وفى جو هذا الصراع عاش شعراء المرحلة الأولى وحاولوا أن يشحذوا عزيمة هذه الأمة عن طريق تذكيرها بأمجادها القديمة العريقة، وتذكيرها بالنماذج المشرقة الباهرة فى تاريخها العظيم «ولم تنفصل حركة إحياء التراث عن حركة اليقظة القومية، وإنما كانت عنصرا أساسيا فى برنامجها وموقعا من مواقع النضال فى الميدان العام الذى تقاسمه الرواد فيما بينهم»^(٢).

وحتى فى المراحل التى كانت حركة اليقظة القومية تتعرض فيها لبعض النكسات، وسيطر على الأمة فيها إحساس بالضيايق والإحباط، كان الشعراء لا يكفون عن العودة إلى التراث، يحاولون أن يستنهضوا الهمم التى ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين ذلك الماضى المشرق العظيم، وبين الحاضر المنطفيء اليأس، وكانت فترات اليأس والضيايق تلك هى التى جعلت بعض شعرائنا يعكفون على تراثنا الإسلامى يجلون ما فيه من نماذج باهرة متألفة، فقد «كان ذلك الضيايق هو الذى أثار أحمد محرم وحفزه إلى التغنى بأمجاد الإسلام وعظمة المسلمين، لعله يجد فى ذلك السلوى والعزاء، ولعله يبعث الأمل فى استعادة تلك

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ٢١، ٢٢.

(٢) د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : تراثنا بين ماض وحاضر. دار المعارف. مصر، ١٩٧٠، ص ٥٧.

الأمجاد»^(١)، وكان ذلك الضياع - إلى جانب تلك الحوافز القومية الأخرى - هو الذى أثار شوقى وحفزه إلى كتابة منظومته التاريخية «دول العرب وعظماء الإسلام». وكانت تلك الحوافز مجتمعة هى التى دفعت حافظا وعبد المطلب وغيرهما إلى كتابة شعرهم الذى استمدوا موضوعاته من التراث.

وكما اقترنت بداية المرحلة الأولى بذلك التحدى الذى تعرضت له الأمة العربية فى أواخر القرن الماضى، وتلك المحاولة الاستعمارية لإفناء شخصيتها القومية ارتبطت بداية المرحلة الثانية بكارثة قومية أخرى طعنت الإحساس القومى العربى فى الصميم، وهى سيطرة العصابات الصهيونية - بدعم وتأييد من القوى الاستعمارية الكبرى - على قطعة من قلب الأمة العربية فى نهاية النصف الثانى من هذا القرن، وبتضافر هذا العامل مع العوامل الأخرى التى سبقت الإشارة إليها عاد شعراؤنا إلى تراثهم بفلسفة جديدة وبإدراك جديد لطبيعة علاقة الشاعر بموروثه، ينهلون من موارده الغنية فى محاولة منهم لتأكيد ذاتهم القومية وللتماسك أمام هذه الطعنة النافذة التى أصابت وجدانهم القومى فى الصميم.

انطلاقا من هذا التصور لتأثير هذا العامل يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة ١٩٦٧ المنكرة بشكل لم يعرف من قبل فى تاريخ شعرنا؛ فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومى أكثر مما عصفت به نكبة ١٩٤٨ ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها عليها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التى تعرض لها كيانه القومى، أو تمنحه فى الأقل بعض العزاء والسلوى.

ولم يكن صدفة إذن أن تكون أول قصيدة رائعة نشرت بعد مأساة ١٩٦٧ - وهى قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» للشاعر أمل دنقل - واحدة من القصائد التى تعتمد على استخدام الشخصيات التراثية، حيث استخدمت شخصيتين تراثيتين هما شخصيتا زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد العبسى فى تصوير أبعاد المأساة وجذورها.

بقى أن نقول أن الدافع القومى يكمن دائما وراء كل حركة للارتباط بالتراث مهما كانت طبيعة هذه الحركة وغاياتها، ولا شك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة

(١) د. بدوى طبانة وآخرون : خمسة من شعراء الوطنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٥، ٥٦.

لهذا الدافع لأنهم أكثر الناس إحساسا به - بحكم أنهم هم ضمير الأمة ووجدانها - وهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم - ممثلة في تراثها بشتى مصادره - حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر، وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر؛ إذ «إن الأديب المعاصر الذى يفقد اتصاله بتاريخ قومه، وتراث أمته، لا يصلح بحال ما أن يعبر عن وجدانها المعاصر؛ لأن فقدان وعيه لشخصيتها يجعله أجنبيا عنها، غريبا عليها»^(١).

٥ - العوامل النفسية :

كثيرا ما كان يتتاب شاعرنا المعاصر نوع من الإحساس بالغربة فى هذا العالم ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من ريف ومن تعقيد وتصنع، وبعد عن عفوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة ويجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية فى نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطوري بالذات حيث «يعيش سذاجة الأحلام الأسطورية وعفويتها، وحيث ذلك الحس الحى النشاط الذى يكتشف فى إحساسه بأشد الأشياء عادية جوانب خفية جديدة، وحيث يجد نزوع الحس الشعري إلى الالتحام بالعالم استجابات روحية عميقة، وحيث التجربة ترفض أن تسجن نفسها داخل نظام مغلق من القواعد والمعاني المجردة»^(٢).

والشاعر المعاصر يحزن دائما إلى العودة إلى تلك العصور الأسطورية الأولى، حيث الأحاسيس لا تزال بكرا لم تبتذل بعد بالزيف والتعقيد، وحيث اللغة لا تزال بكرا لم تفقد قدراتها الخارقة على التصوير والتأثير، يتمنى الشاعر المعاصر أن تكون لكلماته تلك الطاقات الأسطورية التى كانت تمتلكها كلمات الشاعر البدائي حيث «لم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت فى تلك العهود، ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور، ونعتقد أن الأستاذ

(١) د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر، دار المعارف . مصر ١٩٧٠ ص ١٦٥.

Demerson (Guy) : La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la "Pléiade". Droz, (٢) Genève, 1972, p. 597.

العقاد قصد إلى هذا المعنى العميق في قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان في الأرض قبل عشرين ألفا	من سنى الأرض شاعر عبقرى
ليست لى من قصيده بيت شعر	فى ثنايا البلاد يرويه حى
ليست لى من قصيده بيت شعر	صح أو لم يصح منه الروى ^(١)

كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال .

ولعل هذا المعنى ذاته هو ما قصد إليه صلاح عبد الصبور حين قال فى قصيدته «أحلام الفارس القديم»^(٢) فى الديوان الذى يحمل نفس الاسم :

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطنى الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

إنه يريد أن يبيع كل ما اكتسبه فى حياته المتحضرة المتصنعة من خبرة ومهارة فى مقابل يوم واحد من تلك الحياة الساذجة البكر، حيث الأشياء لم تفقد طزاجتها ولا حرارة صدقها، وإنما لنلمس فى حرارة أمنية الشاعر ولهفته ما لمسناه من قبل فى أبيات العقاد من توق غلاب إلى لحظة من تلك اللحظات الساذجة الأولى التى تفيض بالشعر وبحيوية الإحساس وحرارته وصدقته .

كان هذا الحنين الجارف للعودة إلى تلك العصور سببا من أسباب ارتداد الشعراء المعاصرين إلى التراث - وبخاصة التراث الأسطورى - لينشيدوا فيه ذلك العالم الغنى البكر الذى يفقدونه فى واقعهم، وليصنعوا من معطياته - على المستوى الفنى - عالما شبيها به .

وهذا الحنين إلى سذاجة الأحلام الأولى يزداد قوة كلما ازدادت الحياة المعاصرة تعقيدا ومادية وزيفا، ومن ثم فإن شاعرنا المعاصر أصبح شديد الإحساس

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث . ط ٣ دار مطابع الشعب، ص ٣٧١ .

(٢) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم، ص ٨٢ .

يأنه «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمراً مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية. والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح... فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»^(١).

ويأمل الشعراء - ويأمل معهم الذين عرضوا لدراسة ظاهرة العودة إلى الأساطير - أن يتمكن الأدباء عن طريق استخدامهم لهذه الأساطير من أن يصوروا آلامهم وهمومهم من خلال هذه الأساطير، تلك الآلام والهجوم التي تعجز الوسائل الشعرية العادية عن تصويرها، وأن يستطيعوا عن طريق هذا التصوير التطهر من هذه الهجوم، أو على حد قول أحد الذين عرضوا لدراسة هذا الموضوع: «إننا نرجع إلى الأساطير ونعاود الرجوع إليها على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلاً لهمومنا الخاصة، وربما أكثر تهديئة لها... ولعلنا إذا ما وضعنا ثقتنا في الأساطير فإنها ستعبر بنا إلى ما وراء أسئلتنا الذهنية الباردة، والمنطق العقلي الذي يسود حياتنا الداخلية، وما علينا إلا أن نتبعها في هدوء»^(٢).

وها هم شعراؤنا يتبعون الأساطير - ومصادر التراث الأخرى - في هدوء حيناً، وفي صخب وقعقة أحياناً، فهل استطاعت هذه المعطيات التراثية أن تكون هي الوسائل الأصدق تمثيلاً لهمومهم... أو تهديئة لها؟!.

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تبحث له عن جواب في الأجزاء القادمة بعد أن حاولت في هذا الجزء أن تفصل العوامل الكامنة وراء شيوع هذه الظاهرة في شعرنا الحديث على هذا النحو الذي لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل.

والآن... وبعد أن عرفنا دافع عودة شاعرنا إلى موروثه، فلعل هذا يقودنا إلى ضرورة التعرف على مراحل تطور علاقة الشاعر بهذا الموروث منذ بداية عصر النهضة حتى استقرت على آخر صيغها، وهي صيغة «توظيف الشخصية التراثية» و«التعبير بها» عن بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصر.

(١) بدر شاكر السياب : أخبار وقضايا. مجلة «شعر» البيروتية. العدد الثالث. السنة الأولى، ص ١١١.

(٢) Kanters (Robert) : De L'usage des mythes, Cahiers du Sud, Aout-Septembre 1939 - p. 56

مراحل تطور علاقة الشاعر العربي المعاصر بالموروث

بدء علاقة شاعرنا المعاصر بالموروث :

أحسن شعراؤنا منذ بداية عصر النهضة - الذى يبدأ فى تاريخ شعرنا الحديث بمحمود سامى البارودى - بأن شعرنا العربى لن يستطيع أن يثبت وجوده ويحقق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلتته بترائه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انبثات الشعر عن تراثه فى أى عصر من العصور إنما هو حكم على ذلك الشعر بالدبول ثم الموت، لانقطاع جذوره عن منابع الحياة فى تربة الماضى التى تمنحه القدرة على البقاء والنمو. ولقد كان الشاهد أمام أعينهم حيا فى نتاج تلك المرحلة الطويلة من الضعف والانحدار التى عايناها شعرنا منذ أواخر العصر العباسى حتى فجر النهضة بسبب انقطاع صلتته بترائه العريق فى عصور قوته وإزدهاره، وانطوائه على ذاته يجتر أشكالا عروضية خاوية من المعنى ومن كل نبض شعرى صادق، وتحول الإبداع الشعرى إلى نوع من المهارات اللفظية المصطنعة، والألفاظ، واللعب بالكلمات، حتى وصل إلى مرحلة من الضعف لم يصل إليها من قبل خلال تاريخه الطويل.

وقد اكتشف البارودى بفطرته الشاعرة السبب الأساسى لهذا الضعف، وأدرك أنه لانجاة لشعرنا من الهوة التى انحدر إليها بغير ربطه بترائه العريق، ووصل أسبابه بما فى ذلك التراث من عوامل القوة والنماء، ومن ثم عكف على هذا التراث يستوعبه ويتمثله ويعمل على بعثه وإحيائه لا فى وجدان الناس وعقولهم فحسب، وإنما أيضاً فى شعره، ولتحقيق هذه الغاية المزدوجة اتخذ مسلكين متوازيين: الأول هو بعث ذلك التراث العريق وإحيائه فى أذهان الناس ووجدانهم عن طريق اصطفاء مختارات من هذا التراث وتقديمها للناس للشعر الحقيقى الأصيل فى مقابل ذلك النموذج الآخر الذى مجته أسماعهم من نتاج عصر الضعف، والثانى هو محاكاة ذلك النموذج فى نتاجه، عن طريق إحياء ذلك الأسلوب القوى الجزل فى التعبير، الذى افتقده شعرنا خلال عصر ضعفه، وعن طريق معارضة الفحول من شعراء عصور الازدهار والقوة، والمعارضة فى

ذاتها ظاهرة قديمة في شعرنا العربي، ولكنها اتخذت على يد البارودي دلالة جديدة هي محاولة بعث تلك الأصوات القوية التي خفتت في وجدان الناس وفي أسماعهم طوال عصر الضعف الذي عاناه شعرنا العربي.

فحركة البارودي ومدرسته إذن «كانت في جوهرها إحياء للديباجة العربية في أزهى عصورها ورفضاً لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي، أى أنها كانت متعاطفة مع الماضى البعيد... ومن هنا كان تأثيرها البالغ في الشعر الحديث»^(١).

فمنة البارودي الكبرى على شعرنا الحديث هي ربطه بمنابع القوة والأصالة في تراثنا الشعرى، بعد أن طال انقطاعه عن تلك المنابع حتى جف نسغ الحياة فيه، وإذا كان البارودي لم يحدث تجديدا يذكر في شعرنا الحديث فحسبه أنه منح كل حركة تجديدية جاءت بعده القاعدة الوطيدة الصلبة التي تركز عليها، وما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة في طريق التجديد بدون صنع البارودي، الذي نجح في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد، أم بما جمعه وقدمه للناس من مختارات»^(٢).

ولقد كان صنيع البارودي هذا هو الوجه الفنى لتلك الحركة التي عرفت في تاريخنا الأدبي والفكرى الحديث باسم «حركة إحياء التراث»، وإلى جوار هذا الوجه الفنى كان لتلك الحركة وجه آخر علمى مواز لهذا الوجه الفنى وداعم له، وقد تمثل هذا الوجه العلمى في مظهرين:

أولهما: نشر أمهات كتب التراث بعد جمع مخطوطاتها المبعثرة عبر المكتبات العامة والخاصة، ولقد نهض بهذا العبء طائفة من الغير على هذا التراث، ولم يكن غريبا أن يكون الرواد في هذا المجال جماعة ممن جمعوا إلى الاتصال الوثيق

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف. مصر ١٩٧٧. ص: ١٤٩.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر. ص ٢٢.

بالتراث انفتاحا واعيا على الحضارة الغربية المعاصرة، فهؤلاء وحدهم هم الذين يدركون جيدا أنه لا يمكن أن تتم لأمة نهضة حقيقية إلا إذا وعت تراثها وتمثلته وفتحت أبوابها في نفس الوقت على الحضارات والثقافات الأخرى؛ فعصر النهضة في أوروبا لم يبدأ إلا بعد حركة إحياء التراث الإغريقي والروماني القديم.

وهكذا شهدت الفترة التي أعقبت الثورة العراقية حركة نشيطة، تهدف إلى «نشر ذخائر المخطوطات مما جمع في مكتبة الجامع الأزهر، وفي دار الكتب المصرية، التي نقل إليها ما كان مبعثرا من تراثنا في المساجد والزوايا، كما نشرت ذخائر مما جمعه رفاة الطهطاوي وأحمد زكي وأحمد تيمور، فأخرجت مطبعة بولاق ومطبعة دار الكتب عددا غير قليل من أمهات الكتب، إلى جانب ما أخرجته المطابع الأهلية، ومطابع الشام والعراق والمغرب»^(١).

وكانت الكتب تنشر في البداية بدون تحقيق، ولكن بمرور الوقت وباطلاع القائمين على حركة الإحياء على أطراف من مناهج الغربيين في تحقيق الكتب ونشرها، ثم بدخول بعض المستشرقين أنفسهم إلى مجال النشر ابتدأت طبعات محققة تنشر من كتب التراث.

أما **المظهر الثاني** من مظهرى الجانب العلمى لحركة الإحياء فيتمثل في الدراسات التي كتبت حول ذلك التراث بشتى مكوناته، حيث واكب حركة النشر والتحقيق حركة أخرى ليست أقل نشاطاً تهدف إلى التعريف بأعلام التراث، وتلقى الأضواء على الجوانب المجهولة من ذلك التراث.

وقد تآزر هذان الوجهان لحركة الإحياء على بعث تراثنا حياً في وجدان الإنسان العربى «بعد أن كان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمتقف العربى إلى حالة ركود امتدت أجيالا، فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة، ومع الوعى الجديد وحركات التحرر، كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا»^(٢) وكان إحياء التراث هو هذه الأرض.

(١) د. عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماض وحاضر. دار المعارف. مصر ١٩٧٠ ص ٥٨.

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٢١، ٢٢.

تطور علاقة شعرائنا بتراثهم بعد البارودى:

استمر التيار الذى بدأه البارودى فى النمو والازدهار، وبخاصة أن حركة الإحياء - إلى جانب العوامل الأخرى التى سبقت الإشارة إليها - قد زادت من اقتناع الشعراء بضرورة ارتباطهم بتراثهم، وبعد أن تولت حركة الإحياء بمظاهرها العديدة الكشف عن مدى ثراء هذا التراث وتنوع مصادره وغناها، ونتيجة لذلك فقد اتخذ هذا التيار بعد البارودى مسارات جديدة، فبعد أن كان هم البارودى الأكبر هو بعث الأصوات الأصلية فى تراثنا الشعرى - إما عن طريق محاكاتها فى فخامة أسلوبها وقوته، وإما عن طريق معارضتها - وسع الشعراء الذين جاءوا بعده من رقعة علاقتهم بالتراث فلم يصبح تعاملهم الفنى مع هذا التراث مقصوراً على التراث الأدبى، وإنما رحب ليشمل إلى جوار المصدر الأدبى مصادر أخرى من مصادر تراثنا العديدة، كالتراث الدينى وغيرها، وفى نفس الوقت تنوعت أساليب تعاملهم الفنى مع هذا التراث، فلم يعد هذا التعامل مقصوراً على محاكاة القدماء أو معارضتهم، وإنما شمل إلى جوار ذلك استمداد معطيات من التراث لتكون موضوعات لإبداعهم الشعرى، سواء أكانت هذه الموضوعات شخصيات أم أحداثاً أم اقتباسات تراثية. وقد تطورت علاقة الشاعر المعاصر بعد البارودى بهذه العناصر التى يستمدّها من التراث عبر مرحلتين أساسيتين: أطلقنا على أولاهما مرحلة «التعبير عن التراث» أو «تسجيله» حيث اقتصر جهد الشعراء فى هذه المرحلة على تصوير العناصر التراثية كما هى فى التراث، دون أن يحاولوا أن يصفوا عليها أية دلالات معاصرة، أو أن يفسروها أى تفسير معاصر، ومن ثم فقد كان صنيعهم من هذه الناحية أشبه بأن يكون امتداداً لصنيع البارودى، وهم أشبه بأن يكونوا تطوراً لمدرسة البارودى التى لا يمكن القول بأنها «قد فجرت أية طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى، وإنما هى قد أعادت النبض إلى هذا التراث فى نفوس الناس، ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً، لأنها لم تنبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى وإنما هى قد اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث وإعادته بكل مشخصاته إلى قارئ العصر» (١).

(١) السابق ص ٢٣، ٢٤.

وليس هذا تهويناً من قيمة هذا الدور العظيم الذى قام به هؤلاء الرواد الكبار، وإنما هى محاولة للتفرقة بين طبيعة مرحلتين من مراحل علاقة الشاعر بموروثه، اقتصر دور الشاعر فى الأولى منهما على مجرد نقل العناصر التى يتعامل معها من عناصر التراث كما هى، دون محاولة لاستغلال العنصر الشامل والمستمر فى دلالة هذه العناصر التراثية فى التعبير عن مواقف وتجارب معاصرة تتفق فى دلالتها الشاملة مع هذه العناصر التراثية، وهذا هو ما قام به شعراء المرحلة الثانية التى سميناهم مرحلة « التعبير بالموروث » أو « توظيفه » ففى هذه المرحلة لم يقتصر الشعراء على نظم العناصر التراثية التى يتعاملون معها، وسرد مضمونها سرداً تقريرياً، والحرص على نقل هذه العناصر بكل ملامحها التراثية، وإنما تجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفاً فنياً فى التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه معاصرة وخصوصية، بعد تأويل هذه العناصر تأويلاً معاصراً، واستخلاص دلالتها الشاملة المستمرة بعد تجريدها من ملامحاتها ودلالاتها الوقتية العابرة، والتى ترتبط بعصر معين وظرف معين، فتصبح بعد ذلك صالحة للتعبير عن كل العصور وكل المواقف الشبيهة بالموقف الذى ارتبطت به فى التراث، أى أن الشاعر فى إطار هذه المرحلة أصبح - باختصار - يعبر بعناصر التراث عن أبعاد من تجربته المعاصرة، بعد أن كان سلفه فى إطار المرحلة السابقة يعبر عن هذه العناصر، ومن ثم فإن محور هذا البحث سيكون نتاج تلك المرحلة الثانية، لأنه فى هذا التناج وحده يتمثل استخدام الشعر للعناصر التراثية - وللشخصية التراثية بوجه خاص من بين هذه العناصر - أما فى المرحلة الأولى فلم يكن الشاعر يستخدم العناصر التراثية، أو يوظفها توظيفاً فنياً فى القصيدة، وهذا هو جوهر الفرق بين طبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث فى المرحلتين، هذا الفارق الذى سيزداد وضوحاً من خلال تحليلنا لدور الشاعر وموقفه من العنصر التراثي، ومدى وعيه بهذا الدور فى كلتا المرحلتين.

المرحلة الأولى:

ثمة ثلاثة أشكال شعرية شاعت فى هذه المرحلة استمدت موضوعاتها من شخصيات التراث، هذه الأشكال الثلاثة هى: المطولة، والمنظومة التاريخية،

والمسرحية الشعرية؛ فالمطولة هي قصيدة طويلة كانت تتناول حياة شخصية من شخصيات التراث بالسرد ونظم أحداثها، أما المنظومة الشعرية فكانت أكثر طولاً من المطولة، ولم تكن مقصورة على نظم أحداث حياة شخصية تراثية واحدة، وإنما كانت تحكى - نظماً - تاريخ حقبة كاملة من حقب تاريخنا، أما المسرحية الشعرية فهي شكل أدبي يرجع إلى أحمد شوقي فضل إرساء دعائمه في أدبنا العربي الحديث، ولقد اختار لمسرحياته شخصيات من تراثنا القريب والبعيد، وحقيقة لقد كان شوقي هو أبرز أعلام هذه المرحلة، ويعتبر نتاجه الذي عبر فيه عن التراث أنضج تعبير عن طبيعة موقف الشاعر في هذه المرحلة، ولشوقي نتاج وفير في هذا المجال، حيث ضرب بسهم في المجالات الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها، فأعنى أدبنا العربي بأشكال أدبية لم تكن معروفة من قبله «ولكنه في معظم تجاربه ظل يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي، وبقي تصوره للشعر ووظيفته في حدود النماذج العليا التي خطها شعراء العربية في الماضي»^(١).

غير أن شوقي لم يكن وحده في الميدان، فقد كان إلى جواره شعراء آخرون، كان إلى جواره حافظ إبراهيم وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب وعزيز أباظة، وغيرهم وغيرهم، هؤلاء جميعاً استمدوا شخصيات من التراث وسردوها سرداً شعرياً في إطار الأشكال الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها.

ولعل أشهر المطولات التي كتبت في هذه المرحلة هي تلك كتبها حافظ إبراهيم في ديوانه عن «عمر بن الخطاب»^(٢)، وقد قاربت هذه المطولة الثلاثمائة بيت، واشتهرت في تاريخ أدبنا الحديث باسم «العمرية».

ولعل مطلع هذه المطولة وخاتمتها يحددان لنا طبيعة موقف الشاعر من شخصية الفاروق عمر رضى الله عنه، فهو في المقدمة يعلن أن القصيدة مرفوعة إلى ساحة الفاروق رضى الله عنه، وأن هذا حسبه وحسب قصيدته مجداً:

(١) الرمز والرمزية في الشعر للعاصر. ص: ١٥٠.

(٢) ديوان حافظ إبراهيم: تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري. طبعة وزارة المعارف ١٩٣٧ ص ٧٧.

حسب القوافي، وحسبى حين ألقياها أنى إلى ساحة الفاروق أهديها
وهو فى ختامها يعلن أنه إنما كان يحكى مناقب عمر ويسردها، ولم يكن
هدفه أن يوظفها توظيفاً فنياً:

هذى مناقبه فى عهد دولته للشاهدين وللأعقاب أحكيها
فى كل واحدة منهن نابلة من الطبائع تغذو نفس واعياها

وبين المطلع والمقدمة يتحدث الشاعر عن مقتل عمر، وإسلامه، وعمر وبيعة
أبى بكر، وعمر وعلى، وعمر وجيلة بن الأيهم... إلخ، ثم يقدم لنا أمثلة من
زهده ورحمته وتقشفه وورعه وهيبته، وهو يصوغ كل هذه الملامح من شخصية
عمر صياغة تقريرية، ليس له فيها من جهد سوى النظم والصياغة الشعرية.

أما المنظومة التاريخية فلدينا فيها من نتاج تلك المرحلة نموذجان شهيران،
أولهما منظومة شوقى «دول العرب وعظماء الإسلام» وقد نشرت فى كتاب مستقل
بعد وفاته، ولعله لم يكن مصادفة أن ناشر الكتاب وضع على غلافه أنه من
«نظم» أحمد شوقى، فالحقيقة أن الكتاب ليس أكثر من نظم لبعض ملامح من
السيرة النبوية الشريفة وحياة بعض رجالات الإسلام، كالخلفاء الراشدين رضى الله
عنهم، وبعض القواد والخلفاء، كل ذلك فى أسلوب سردى تقريرى يفتقر فى كثير
من الأحيان حتى إلى ذلك الروح الشعرى الذى يترقق فى شعر شوقى الغنائى،
ولقد كان شوقى يدرك نفس ما أدركه حافظ من قبل، ونفس ما أدركه ناشر كتابه -
حين وضع على غلاف الكتاب، دول العرب وعظماء الإسلام، نظم أحمد شوقى
بك - من أن صنيع الشعاعين لم يكن أكثر من نظم وسرد شعاعى للملامح
الشخصيات التى يتناولونها، ومن ثم فإن شوقى يعلن بدوره فى مقدمة منظومته -
كما فعل صاحبه من قبل :

حتى أراد الله أن نظمت علماً من سير الرجال ما استعظمت
بما تبعث فى الأحداث جلائل الأعمال والأحداث (١)

(١) أحمد شوقى: دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ٦

والنموذج الثانى الشهير الذى خلفته لنا تلك المرحلة فى مجال المنظومة التاريخية هو «ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية» للشاعر أحمد محرم، وهو ديوان ضخم «اعتمد فيه الشاعر على ما وثق به من السيرة النبوية، ومغازى رسول الله وأخبار صحابته، ثم نظمها وشرح أحداثها فى ذلك الشعر الرصين، الذى تحرى فيه صدق الخبر والثقة فى الرواية»^(١). وهو فى هذا الديوان يقتضى آثار صاحبيه وينسج على نفس منوالهما فلا أكثر من نظم الأحداث، وسرد ملامح الشخصية التى يتناولها، حريصاً كل الحرص على أن تتطابق هذه الملامح مع ما رواه التاريخ من ملامح هذه الشخصية ومن أحداث حياتها «ولكى يوثق الشاعر كلامه كان يقدم لعرضه الشعرى فى كثير من المواضع بالروايات التاريخية، ثم لا يكاد يتجاوزها إلا فى استخلاص العبر منها، وإلا بالقدر الذى يقتضيه نظم الكلام، وصبه فى القالب الشعرى»^(٢).

هذا وسنحلل بعد قليل نماذج من هذين الأثرين، مقارنة بنماذج من نتاج المرحلة الثانية التى تناولت نفس الملامح، وذلك عند المقارنة بين صيغتي «التعبير عن» الموروث، و«التعبير به».

أما المسرحية الشعرية فإن أحمد شوقى قد كتب عدداً من المسرحيات الشعرية، التى استمد موضوعاتها وأبطالها من تراثنا البعيد القريب، مثل مسرحية «عترة» التى كان محورها الشخصية العربية المعروفة عترة بن شداد الفارس والشاعر الجاهلى الأسود، ثم «مجنون ليلى» التى اختار بطلا لها الشاعر العذرى الأموى قيس بن الملوح، و«على بك الكبير»، وغيرها. وكان شوقى حريصاً فى هذه المسرحيات التى استمد موضوعاتها وأبطالها من تاريخنا القريب والبعيد على أن تتطابق أحداثها ولامح أبطالها مع المصادر التراثية التى استمدتها منها، ومن ثم جاءت ملامح أبطاله التراثيين أقرب ما تكون - إن لم تكن موافقة تماماً - لما هى عليه فى التراث، وكان جهده فى التصرف فى هذه الملامح مقصوراً على التنسيق

(١) د. بدوى طبانة: الفصل الذى كتبه عن أحمد محرم فى كتاب «خمس من شعراء الوطنية». الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ص ٦٢.

(٢) السابق ص ٦٣.

بين الروايات المتعارضة حول بعض جوانب حياة الشخصية التي استعارها، فكاتب النظرات التحليلية في آخر مسرحية «مجنون ليلي» يقول: «اختار المؤلف لمجنون بنى عامر اسماً واحداً من بين الأسماء الكثيرة التي اختلف الرواة فيها وهو (قيس ابن الملوح) ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدى، واختار لحياة قيس من بين رواياتها أسلسها وأجراها مع المنطق»^(١). وسنرى بعد قليل عند المقارنة بين الصيغتين كيف كان شوقى يأتى إلى الملامح التراثية لأبطاله فيسردها سرّداً لا جهد له فيه سوى إقامة الوزن والصياغة الشعرية.

وبعد شوقى جاء عزيز أباطة فسار فى نفس درب شوقى حيث اختار بعض الشخصيات التراثية أبطالاً وموضوعات لعدد من المسرحيات الشعرية التى تابع فيها الطريق الذى بدأه شوقى، وذلك مثل مسرحيات «قيس ولبنى» و«الناصر» و«العباسة» و«شجرة الدر» و«قافله النور». فالأبطال والشخصيات والأحداث فى الأربعة الأولى شخصيات وأحداث تاريخية واقعية، والمسرحيات تهدف إلى تصوير حياة هؤلاء الأبطال والشخصيات كما جاءت فى المصادر التراثية، أما المسرحية الخامسة فهى مسرحية تاريخية استمد جوها العام من التاريخ الإسلامى - فى مطلع فجر الدعوة المحمدية - بهدف كتابة مسرحية دينية إسلامية، على نحو ما فعل الشعراء الأوروبيون الكلاسيكيون كما يقرر الشاعر فى تقديمه للمسرحية^(٢).

وهو سواء فى المسرحيات التى استمد شخصياتها وموضوعها من التراث، أو تلك التى استمد منه موضوعها وجوها العام فقط كان شديد الحرص على أن يصور ملامح شخصياته وأحداث حياتهم كما هى فى التراث، أو كما تتراءى له فى التراث، أو هو على حد التعبير الدقيق للدكتور محمد حسين هيكى الذى كتب مقدمة مسرحية «العباسة» كان يقوم بعملية «تسجيل لهذه الحوادث» و«تدوين» لها^(٣).

(١) مسرحية «مجنون ليلي». شركة فن الطباعة. مصر (بدون تاريخ) ص ١٣٥.

(٢) عزيز أباطة: قافلة النور، الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٩، المقدمة (على هامش المسرحية).

(٣) د. محمد حسين هيكى: تقديم مسرحية «العباسة» لعزيز أباطة، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥ ص ٥.

بل إنه حتى فى الصيغة الشعرية حرص على أن يحاكى فيها النموذج الشعرى لعصر المسرحية، ومن ثم فقد جاء شعره فى هذه المسرحيات «مماثلاً فى أسلوبه وروحه للجيد البديع من شعر العصر الذى وقعت فيه المسرحية»^(١) على حد ما جاء فى التعريف بمسرحية «الناصر» المكتوب على غلافها الأخير، ومن ثم فإن الشاعر فى سبيل تحقيق هذا الهدف لا يستكف أن يفسر الكلمات الصعبة فى هوامش الصفحات.

بهذا يكون قد اتضح لنا جيداً طبيعة دور الشاعر وطبيعة علاقته بالشخصية التراثية فى المرحلة الأولى من مراحل علاقة الشاعر المعاصر بالتراث، هذه المرحلة التى ينبغى التنويه إلى أنها مرحلة فنية أكثر منها مرحلة تاريخية، بمعنى أنه على الرغم من ابتداء المرحلة الثانية - مرحلة توظيف الشخصية التراثية أو التعبير بها - تاريخياً منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن، فلما آثار المرحلة الأولى ما زالت ممتدة فى هذه المرحلة الثانية، حيث مازلنا نجد شعراء فى الوقت الحاضر يتناولون فى أعمالهم الشعرية - خصوصاً فى مجال المسرحية - شخصيات من التراث فى إطار صيغة «التعبير عن ...» ومعظم مسرحيات عزيز أباطة ذاتها قد كتبت فى الوقت الذى كانت فيه دعائم المرحلة الثانية قد رست واستقرت.

كما ينبغى التنويه إلى أن الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية لم يتم طفرة، وإنما تم خلال فترة انتقال تذبذبت ملامح التناج الشعرى فيها بين صيغتي «التعبير عن» و«التعبير ب...» وإن كانت ملامح هذا التناج فى معظمها أميل إلى الانتماء إلى المرحلة الأولى، منها إلى الثانية، ولم يكن دور الشعراء فى فترة الانتقال تلك مقصوراً على مجرد «تسجيل» الملامح التراثية للشخصيات التى كانوا يتناولونها كما كان يفعل شوقي وحافظ ومحرم، وإنما كان يجهدون فى «تفسير» هذه الملامح وتأويلها، ولكن بدون أن «يوظفوها» فى التعبير عن أبعاد من تجاربهم المعاصرة، فالشخصيات فى أعمال هؤلاء الشعراء ظلت - رغم تصرف الشاعر أحياناً فى بعض ملامحها - «شخصيات تراثية» منظوراً إليها من وجهة نظر حديثة، ولم تستطع أن تتجاوز البرزخ الفاصل بين المرحلتين لتصبح «شخصيات

(١) عزيز أباطة: «الناصر» دار المعارف. مصر ١٩٦٦، الغلاف الأخير.

تراثية - معاصرة» كما هو الشأن فى المرحلة الثانية، أى أن صنيع الشاعر فى هذه الأعمال ظل «تعبيراً عن» الشخصية وليس «تعبيراً بها».

ومن النماذج البارزة التى تمثل نتاج تلك الفترة مطولة «عقبر» للشاعر المهجرى شفيق المعلوف، التى تناول فيها عدة شخصيات تراثية استمد ملامحها من تراثنا الأسطورى - وتلك سمة أخرى من سمات فترة الانتقال هذه، وهى اتساع دائرة المصادر التراثية التى يستمد منها الشاعر شخصياته - وهو لا يكتفى بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هى فى المصادر التراثية، وإنما كان يضيف إلى هذه الملامح ويحور فيها، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإقناعاً، ومن الشخصيات التى تناولها فى هذه المطولة شخصيتا «الهوجل والهوبر» من شياطين الشعر عند العرب، وأولهما شيطان شرير يفسد الإيحاء، بينما الثانى شيطان خير يحسنه (١)، ومن هذه الشخصيات أيضاً شخصيات «نبر وداسم وأعور وزلنبور» أبناء إبليس، ومنها شخصيتا «سطيح وشق» الكاهنين، وكان أولهما لحماً بلا عظام يدرج كما يدرج الثوب، وكان وجه «سطيح» فى صدره لم يكن له رأس ولا عنق، وزعموا أنه عاش ثلاثمائة سنة، أما «شق» فقد سُمى كذلك لأنه شق إنسان أى شطره، له يد واحدة وعين واحدة، وللعرب أساطير كثيرة حول هذين الكاهنين (٢).

وقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية وحاول تفسير ما لها من دلالات خفية، أو ابتكار دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح، بحيث تغدو هذه الشخصيات أكثر وضوحاً وأقوى حيوية، ولكن دون أن تخرج عن نطاق تراثيتها، يقول الشاعر فى مقدمته التى كتبها للمطولة:

«الأساطير التى لا ترمز إلى فكرة خلقنا لها الفكرة التى نخالها صالحة لها، وما كان منها ذا رمز جلونا رموزه وتبسطنا فى تصوير مراميه» (٣). وهذا بالتحديد هو ما فعله الشاعر مع الشخصيات التى تناولها فى مطولته؛ ففى «حديث الكاهن

(١) انظر: شفيق المعلوف: مقدمة عقبر. الطبعة الثانية. منشورات العصبة الأندلسية - سان باولو. برازيل. سنة

١٩٤٩ ص ٥٠.

(٢) السابق ص ١١٩، ١٢٠.

(٣) السابق ص ١١.

شَقَّ»^(١) يحاول الشاعر أن يستخلص الحكمة الكامنة وراء خلقه على هذه الصورة التي وردت في الأساطير العربية، وكيف أن فقدانه لبعض أعضاء جسمه لم يحرمه الحياة على نحو أفضل مما لو كانت تلك الأعضاء موجودة، حيث كان يستطيع رؤية ما لا يراه الآخرون، والتنبؤ بالغيب - كما تروى عنه الأساطير - وحيث امتلأت عينه الواحدة بالنور، وشرط قلبه بالحكمة المضيئة يقول الشاعر على لسان شق:

أقفز فوق الأرض قفز القطا	والله يهديني سواء السبيل
لو شئت أن أعلو أو أهبطا	أعلو بجيل ثم أهوى بجيل
ما ضرني والواحد السرمد	لم يحبُ جسمي بيدين اثنتين
ما زال للقضاء فوقى يد	فليس بى من حاجة لليدين
شذب منى الأغصن الفاسدة	فصلحت بقيتى الباقية
هل تصلح اليدان، والواحدة	تهدم ما تشيده الثانية
إن تكن العينان فياضتين	كلتاها بحكمة مشرقة
هيهات تستضيء عين بعين	إن لم تكن إحداها مغلفة
نطقت من نصف لسان وفم	فلم يضرني أى نطق يفوت
تالله قد بلوت دهرى فلم	أصل إلى الحكمة لولا السكوت
وإن قلباً بعضه يشعر	وبعضه كأنه جلمد
حسبى منه نصفه النير	لا كان قلب نصفه أسود

وعلى هذا النحو يستمر الشاعر فى تصويره لبقية شخصيات تلك المطولة التى صدرت طبعها الأولى عام ١٩٣٦ وصدرت طبعها الثانية عام ١٩٤٩ بعد أن أضاف إليها الشاعر عدة أناشيد، وصدرها بمقدمة طويلة حول التراث الأسطورى عند العرب.

(١) السابق ص ٢٤١ وما بعدها.

ولم تكن مطولة عبقر النموذج الوحيد الممثل لتناج فترة الانتقال هذه، فهناك إلى جوارها نماذج وأمثلة كثيرة، كمطولة «أرواح وأشباح» لعلّى محمود طه، وإن استمد شخصياتها من التراث الإغريقي والعبري، وبعض قصائد سعيد عقل وشعراء المدرسة الرمزية التي تناولوا فيها بعض الأساطير الفينيقية والعبرية، وكذلك بعض قصائد الدكتور أحمد زكي أبو شادي التي تناولت بعض الأساطير القديمة، وبعض قصائد العقاد كقصيدته «ترجمة شيطان» .. وغيرها، وغيرها (١).

كل هذه الأعمال كانت بمثابة تمهيد للمرحلة الثانية التي انتقل فيها موقف الشاعر من الشخصية التراثية من صيغة «التعبير عنها» إلى صيغة «التعبير بها»، وتطورت فيها علاقة الشاعر بالتراث من محاولة إحيائه إلى محاولة تجديده وإثرائه بإلقاء أضواء جديدة على ما يتضمنه هذا التراث من قيم روحية وفكرية باقية، على نحو ما سيتضح في دراسة هذه المرحلة.

المرحلة الثانية:

تأخرت بداية هذه المرحلة عن بداية المرحلة الأولى بحوالى نصف قرن أو أقل، وهى مدة قياسية إذا ما قورنت بالفارق الزمنى بين بداية هاتين المرحلتين فى الآداب الأوربية، فبينما بدأت حركة إحياء التراث الإغريقى واللاتينى القديم منذ بداية عصر النهضة - أى فى القرن الخامس عشر الميلادى - حيث عادت الأساطير اليونانية والرومانية القديمة إلى الحياة من جديد منذ ذلك الحين «فإن الإبداع الأسطورى، القائم على إضفاء دلالات جديدة على هذه الأساطير القديمة لم يبدأ إلا مع الرومانسية» (٢) - أى فى أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل التاسع عشر - ولا شك أنه كان من عوامل سرعة عبور شعرائنا من المرحلة الأولى إلى الثانية توافر النموذج الأوربى بين أيديهم - على نحو ماسنرى -.

(١) انظر: د. أنس داود: الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر. رسالة دكتوراه. كلية دار العلوم ١٩٧٠ ص ١٧٤.

ALBOUY (Pierre): Mythes et mythologies dans la littérature française, Colin. Paris, (٢) 1959, P. 14.

وفى هذه المرحلة لم يتغير فحسب أسلوب تناول الشاعر للشخصية التراثية بحيث أصبح يعبر بها بدل أن يعبر عنها، وإنما تغيرت قبل ذلك طبيعة علاقة الشاعر بالتراث من الأساس، وفهمه لعملية إحياء التراث، والدور الذى ينبغي أن يقوم به فى هذا المجال، هذا الدور الذى يختلف فى الكثير من ملامحه عن الدور الذى قام به سلفه فى إطار المرحلة الأولى، لقد أصبح «إحياء التراث من خلال الكتب وحدها لا يمكن أن يكون هو العملية الوحيدة، إذ إن عملية الإحياء تتطلب استلهاً التاريخ ونفث روح الحياة فى شخصياته لحملها على تخطي زمنها الذى عاشت فيه، لتكون حضوراً عظيماً فى حياتنا ومستقبلنا»^(١).

أصبح شاعرنا فى هذه المرحلة يعى وعياً تاماً أنه يمارس مع موروثه نوعاً جديداً من العلاقة، مختلفاً فى طبيعته وغاياته وكثير من بواعثه عن ذلك اللون من العلاقة الذى كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة، أو فى مرحلة «التعبير عن الموروث».

فإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يتردد إلى التراث ليقف عنده وليجعل رجعه إليه غاية فى ذاتها فإنه فى المرحلة الثانية يتردد إليه لينطلق منه من جديد فى رحلة جديدة، مزوداً بالقيم الباقية والخالدة فى هذا التراث بعد تجريدتها من آيائها وارتباطها بعصر معين، أصبحت عودته «عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربى فى ضوء الحاضر الذى نعيشه والمستقبل الذى نتطلع إليه، هكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية، ومن وقتيتها لتصبح رموزاً»^(٢).

وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يعتبر النموذج الشعرى التراثى قيمة نهائية وكاملة، لا تقبل التعديل ولا الإضافة، ومن ثم فإن كل جهده كان مقصوراً على محاكاتها ومحاولة الوصول إلى مستواها، فإنه أصبح يرى فى هذا التراث إمكانيات تجدد لا تنفذ، تحيا وتخلد بالاختيار الدائم بينها، والإضافة الدائمة إليها،

(١) عبد الوهاب البياتى: من لقاء معه أجراه محمد مبارك. الأقلام العراقية. السنة السابعة عدد ١١ ص ٨٧.

(٢) أدونيس (على أحمد سعيد): مقابلة معه، أجراها محرر الأنوار الأدبى ونقلتها آداب مارس سنة ١٩٦٨ ص ٦٩.

وتبنى ما يلائم تجربة كل شاعر منها، فالتراث لا يناقض التطور والتجدد، و«ينبغي أن نفرق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات، بحيث لا نعتبر التراث نقيضاً لكل تغير، وأن نغيز أيضاً بين توق العودة إليه كما ورثناه والتوق إلى شحذ الحياة التي خلقتها وتفجيرها لكي نضيف إليه شيئاً جديداً. التراث لكل شاعر هو في المعنى الأخير انتقاء بين الإمكانيات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذاً بالجملة لهذه القيم»^(١).

التراثية

وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى يحرص على أن تعود الوجوه التراثية بنفس سماتها القديمة، والأصوات التراثية بنفس نبراتها القديمة، فإنه حرص في المرحلة الثانية على أن تأخذ هذه الوجوه في شعره ملامح جديدة، وأن تكتسب هذه الأصوات نغمات جديدة، لأنه يرى أن «الموروث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضي، بل فيضانا لأخصب أنهاره من خلال التاريخ»^(٢).

و«ليس الشاعر مرتبطاً بمادة التراث المكتوبة قدر ارتباطه بما وراءها، أي بالأعماق والنسوغ الأولى التي احتضنت تلك المادة، وأدت إلى وجودها»^(٣).

وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى يرى أن دوره بالنسبة لمعطيات التراث هو أن يدونها أو يسجلها أو يحكيها أو ينظمها - أو باختصار يعبر عنها - فإنه أصبح يرى أن دوره هو أن يختار من هذه المعطيات ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياها، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا، فيحقق بذلك هدفاً مزدوجاً؛ بحيث يمنح تجربته نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثرى هذه المعطيات بما يضيفه عليها من دلالات جديدة، ويكسبها حياة جديدة. «هكذا يؤخذ الشاعر العربي من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما تعانق حاضرها وتعبر عنه، فمثل هذه

(١) أدونيس (على أحمد سعيد): مقدمة ديوان «قصائد مختارة»، ليوسف الخال. دار مجلة شعر. بيروت (بدون تاريخ) ص ٢٦.

(٢) صلاح عبد الصبور: مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده. المجلة عدد ٧٧ مايو ١٩٦٣ ص ٦٦.

(٣) أدونيس (على أحمد سعيد): خواطر حول تجربتي الشعرية. آداب مارس ١٩٦٦ ص ١٩٥.

الأصوات مفتوحة أبداً للحوار والنمو والفعل، بحيث إننا لا نقدر فى تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفقد منها ونتفاعل معها»^(١).

هكذا أصبح الشاعر المعاصر فى موقفه الجديد من التراث يصدر عن فلسفة جديدة مختلفة كلية عن تلك التى كان يصدر عنها الشاعر فى المرحلة الأولى، هذه الفلسفة - التى حرصنا على عرض ملامحها من خلال أصوات طائفة من رواد هذا الاتجاه الجديد تتضمن الارتباط الوثيق بالتراث، والحرص فى ذات الوقت على تجاوزه وتطويره وإضاءته، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه، ولكنهما فى الواقع وجهان لعملة واحدة، هى موقف الشاعر المعاصر من موروته.

انطلاقاً من هذا الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث اختلف أسلوب تناول الشخصية التراثية فى شعره، لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلاً فوتوغرافياً ملامح هذه الشخصية كما هى فى مصادرها التراثية، وإنما أصبح مَعْنياً بتعصير هذه الشخصية - إذا صح التعبير - بمعنى أن يجعلها شخصية تراثية معاصرة فى نفس الوقت، وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التى يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة، ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التى اختارها. فحين يتناول شاعر كالدكتور خليل حاوى شخصية السندباد البحرى فى قصيدته الطويلتين: «وجوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة»^(٢) لا يطالعنا من القصيدتين ذلك الوجه التراثى للسندباد، بل يطالعنا وجه جديد معاصر هو وجه الشعر ذاته فى مغامراته الدائبة فى البحث عن ذاته، وعن معنى لوجوده من خلال مجموعة من التجارب الإنسانية الحية، كما حاول السندباد فى ألف ليلة وليلة تأكيد ذاته عن طريق مجموعة من الرحلات والمغامرات، وهكذا امتزجت ملامح السندباد بملامح الشاعر بعد أن وجد الشاعر فى ملامح السندباد المغامر الجواب ما

(١) أدونيس (على أحمد سعيد): الشعر العربى المعاصر وثلاثة مواقف إزاء الحرية. آداب أبريل ١٩٦٧ ص ١٦.

(٢) د. خليل حاوى: ديوان «النأى والريح». الطبعة الأولى. دار الطليعة بيروت ١٩٦١. ص ٤١، ٧١.

يحمل أبعاداً من مغامرته هو الخاصة في البحث عن ذاته. وعلى الرغم من أننا في القصيدة الأولى - وجوه السندباد - لانكاد نلتقى بلمح تفصيلي واحد من الملامح التراثية لشخصية السندباد، فإن المضمون العام لشخصية السندباد، والسمة الأساسية لها وهي المغامرة والتجارب والارتداد تظل تطالعنا من وراء كل ملمح معاصر من ملامح مغامرة الشاعر في البحث عن ذاته، وارتداده دروبا من التجربة الحياتية في سبيل اكتشاف هذه الذات، وذلك غط فريد من أنماط توظيف الشخصية التراثية سيعرض له البحث بالتفصيل في السفر الثالث.

وفي إطار هذه الطريقة الجديدة في تناول الشخصية التراثية - التي أطلقنا عليها صيغة التعبير بالموروث - أصبح الشاعر الحديث يأبى أن يفعل ما فعله سابقوه، فهو لا يسرد الحكاية الشعبية سرداً، لأنه لا يحكى قصة بل يجعل القصة - كما هي متضمنة في قصيدته - تتحول إلى الرمز الكلى الذى يوحد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة، ومن هنا انطلقت تجارب الشاعر الحديث من الغنائية الذاتية إلى التوحيد بين الذات والموضوع فكانت تجاربه كلية^(١).

وهذا الأسلوب الجديد في التعامل مع الشخصية التراثية هو ما عناه البحث بكلمة «التوظيف» وهذا في الحقيقة هو الأسلوب الأفضل الذى لا يتم عن طريق سرد العناصر الأسطورية وحشدها، وإنما عن طريق إحيائها من جديد بفضل الدلالة الجديدة التى تكتسبها، فضلاً عن ذلك فإن هذه العناصر القديمة ستكتسب من النضارة والشباب ما يكفى لاستيعاب كل التجارب الحديثة^(٢).

وبهذا الصنيع تتم هذه العلاقة الديالكتيكية الحية بين الشاعر وموروثه، وفي إطار هذه العلاقة الخصبة يتبادل الشاعر والموروث الأخذ والعطاء، التأثير والتأثر، يرتد الشاعر إلى التراث ليمنح من ينابيعه السخية ما يساعده على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقى، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيات التى استعارها

(١) د. خليل حاوي: من ندوة حول «حركة التجديد في الشعر العربي الحديث» المجلة ١٤٤. ديسمبر ١٩٦٨ ص ٨٨.

(٢) ALBOUY (Pierre): La création mythique chez Victor Hugo. corti. Paris - (٢) 1963, P.48.

الشاعر غنى وشباباً. وهكذا يتم الأخذ والعطاء من الجانبين، أو من طرفي العلاقة، وليس من جانب أو طرف واحد كما كان الشأن في المرحلة الأولى.

لعله الآن قد اتضح - على المستوى النظرى - طبيعة الفارق بين هاتين المرحلتين من مراحل علاقة شاعرنا المعاصر بموروثه منذ مطلع هذا القرن، وقد أطلقنا على المرحلة الأولى مرحلة «التعبير عن الموروث» فى مقابل مرحلة «التعبير بالموروث» التى أطلقناها على المرحلة الثانية، كما اخترنا لطريقة تناول الشاعر للشخصية التراثية فى المرحلة الأولى مصطلح «التعبير عن الموروث» فى مقابل مصطلح «التعبير بالموروث» الذى اخترناه لطريقة الشاعر فى تناول الشخصية التراثية فى المرحلة الثانية.

وينبغى التنويه إلى أن المرحلتين - رغم اختلافهما الواضح - مترابطتان ومتكاملتان، وما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى، حيث كانت نشأة كل من المرحلتين محكومة بعوامل تاريخية وحضارية، واجتماعية، وفنية، تعرضنا لها بالتفصيل فى المبحث الأول من هذا السفر، ثم فى حديثنا عن ظروف نشأة كل من المرحلتين وتطورها خلال الصفحات السابقة.

وبقى أن نفرق - على المستوى الفنى - بين صيغتي التعبير عن الموروث والتعبير به، بعد أن فرقنا بينهما على المستوى النظرى.

بين صيغتي «التعبير عن الموروث» و «التعبير به»:

لكى يتضح لنا - على المستوى الفنى - الفارق بين الصيغتين فإننا سنحاول أن نستشف هذا الفارق من خلال المقارنة بين ثلاثة من النماذج الشعرية تناولت ملمحاً من ملامح شخصية واحدة، وهى شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام، ولكن اثنين منها تناولاه فى إطار صيغة «التعبير عن...» على حين تناوله الثالث فى إطار صيغة «التعبير...».

أما الملمح الذى تناولته النماذج الثلاثة من ملامح شخصية الرسول الكريم فهو حادث الهجرة، وأما الشعراء الذين تناولوه فهم: أحمد شوقى فى منظومته «دول العرب وعظماء الإسلام» وأحمد مجرم فى ديوانه «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الإسلامية» ثم صلاح عبد الصبور فى قصيدة «الخروج»؛ والأولان منهم

قد «عبراً عن» هذا الملمح من ملامح شخصية الرسول الكريم، على حين «عبر الثالث به» عن جانب من جوانب تجربته المعاصرة.

يقول شوقي مصوراً هذا الحدث الجليل من أحداث حياة الرسول عليه الصلاة والسلام:

هاجر من أم القرى مأذونا	وما درى أو سمع المؤذونا
فى ليلة للختل كانت موعداً	قد نصبتها شركاً أيدى العدا
اثمرت فى الندوة الأعيان	وانتدبت للفتكة الفتيان
وقعدوا ناحية كميننا	ليغدروا فى داره الأميننا
فخرج الله من البيت به	لم يره الجمع، ولم يتببه
وسار فى ركابه الصديق	وفى البلاء يعرف الصديق
فانتشرت خيل قريش تطلبه	من ينصر الرحمن من ذا يغلبه؟
مروا على الدار مضللينا	وأخذوا السبل مسائلينا
حتى بدت سيدة الأمصار	وبلدة الأعوان والأنصار (١)

نجد شوقي لم يزد على أن صاغ تفصيلات حدث الهجرة صياغة شعرية، دون أن يحاول أن يضيف عليه أية دلالة معاصرة، فقد كان كل ما يشغله هو أن يقدم هذا الحدث للقارئ فى صورة أدبية منظومة، ولو أننا طالعنا تفصيلات هذا الحدث فى كتاب ككتاب «السيرة النبوية» لابن هشام، لما وجدنا الصورة التى قدمها شوقي لهذا تزيده على الصورة التى قدمها ابن هشام شيئاً سوى الوزن والقافية (٢).

(١) أحمد شوقي: دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر عام ١٩٣٣ ص ٢٨.

(٢) انظر: عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية: تحقيق السقا والإيبارى وشلبى. مطبعة مصطفى البابى الحلبي. مصر عام ١٩٣٦ - ٢ / ١٢٣ وما بعدها.

أما أحمد محرم فيقول في نفس الموضوع تحت عنوان «إرادة قتل الرسول وهجرته من المدينة»:

أجمعوا أمرهم وقالوا هو القتل يميّط الأذى ويشفى الصدورا
كذبوا، ما دم الهزبر أمانى مهاذير يكثرون الهريرا
.....

يوم يمشى الصديق فى نوره الزاهى يوالى رواحـه والبكورا
ينصر الحق ناثراً، يمنع الباطل أن يستمر... أو أن يشورا
لا يبالى غيظ القلوب، ولا يحفل فى الله لائماً أو نذيراً^(١)

ثم يتحدث عن محاولة «سراقه بن مالك» للحاق برسول الله ﷺ وصاحبه
ليحصل على المكافأة التى رصدتها قريش لمن يعثر عليهما، وكيف ساخت ساقا
فرسه فى الرمل أكثر من مرة حتى أعلن توبته إلى الرسول عليه السلام فعفا
عنه^(٢):

أتق الله ياسراقه وانظر هل ترى الأمر هيناً ميسورا
أم تظن الجواد تمسكه الأرض وتلوى عنانه مسـحورا
أم هو الله ذو الجلال رماه يمسك الشر راكضاً مستطيرا
غرك القوم، فانطلقت ترجيه خسيسا من الجزاء حقيرا
وضح الحق فاعتذرت، وأولاك الرسول الأمين فضلاً كبيراً^(٣)

فأحمد محرم لم يزد على ما فعله شوقى فى سرد الوقائع والتعبير عنها «ولم
يحاول الشاعر أن يعمل خياله فى تأليف الأحداث أو تصوير الوقائع أو أن يضيف

(١) أحمد محرم: ديوان «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الإسلامية»: دار العروبة. عام ١٩٦٣ ص ٩، ١٠.

(٢) سيرة ابن هشام ٢ / ١٣٤.

(٣) ديوان مجد الإسلام ص ١٣.

إليها ما يبعتها عن أصلها، وموقفه هنا موقف المترجم من هذه الأفعال أو الأخلاق بأسلوبه الشعري؛ فهو قد صور الأشياء كما هي، وكما يعرفها الناس، أو هو موقف الصائغ الذي يجد أمامه المادة فيشكلها في الصور التي يختارها ويضعها في القوالب التي يصنعها من غير أن يغير شيئاً في جوهرها أو حقيقتها»^(١).

فلذا ما جئنا إلى النموذج الثالث وهو قصيدة «الخروج»^(٢) لصلاح عبد الصبور وجدنا الشاعر يوظف هذا الملمح من ملامح شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ليصور من خلاله تجربة معاصرة شديدة الخصوصية، ووجدنا أن هذه المعطيات التي سردها شوقي ومحرم سرداً تقريرياً قد أصبحت تفيض بدلالات شديدة الثراء، والتجربة التي استغل الشاعر هذا الملمح من ملامح حياة الرسول ﷺ في نقلها هي محاولة الشاعر المعاصر الهرب من واقع حياته المرير ومن زيف المدينة الحديثة وشرورها، ومن ذاته التي تكونت بين أحضان هذه المدينة، وتشبعت بزيفها وكذبها وشرورها، وبحته عن واقع آخر أكثر نقاء وصدقاً، وعن ذات أخرى أكثر طهراً.

والشاعر يستغل عناصر هذا الجانب من جوانب شخصية الرسول ﷺ ليضفي عليها هذه الدلالة المعاصرة، فتصبح ذاته التي يجد في الهرب منها والمدينة الحديثة كلتاهما تقابلان في رؤيا الشاعر مكة المكرمة التي هاجر الرسول الكريم منها فراراً بدينه:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم
مُطرحاً أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سري
دفته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

(١) د. بدوي طبانة: الفصل الذي كتبه عن أحمد محرم في «خمسة من شعراء الوطنية» الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٣ ص ٦٣.

(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان «أحلام الفارس القديم». دار الآداب. بيروت سنة ١٩٦٤ ص ٦٩.

وإذا كان الرسول صلوات الله وسلامه عليه قد اختار أبا بكر رضى الله عنه ليصحبه في الطريق، وإذا كان أبو بكر قد افتدى النبي عليه السلام بنفسه حين دخل الغار قبله «لينظر أفيه سبع أو حية ليقى الرسول ﷺ بنفسه» (١). فإن شاعرنا لم يختر أياً من أصحابه ليفديه؛ لأن ما يهدف إليه هو الخلاص من ذاته الموبوءة.. هو قتل هذه الذات.

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكى يفدّنى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

وإذا كان عليه الصلاة والسلام قد غادر فى فراشه «علياً» ليضلّل القوم فلا يكتشفوا خروج الرسول (٢). فإن الشاعر لم يترك فى فراشه أحداً من الصحاب ليضلّل طالبيه؛ لأنه يعرف أنه ليس هناك من يلاحقه سوى ذاته القديمة التى يجد فى الهرب منها.

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلّل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم

وبيلغ نجاح الشاعر ذروته فى توظيفه لمعطيات هذا العنصر فى استخدامه لحادث متابعة سراقه للرسول عليه الصلاة والسلام، ذلك الحادث الذى رأينا منذ قليل كيف نظمه أحمد محرم نظماً تقريرياً جافاً لا روح فيه، ولكن عبد الصبور يستغله هنا استغلالاً فنياً بارعاً: إن ثمة أواصر ما زالت تشده إلى واقعه القديم الذى يهرب منه، وإن لذعات ندم على إقدامه على هذه الرحلة ما زالت تلاحقه، وإنه ليناشد هذا الندم أن يكف عن مطاردته، مستغلاً حادثة سوخ سيقان فرس سراقه فى الرمل أبرع استغلال:

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

(١) ابن هشام: السيرة النبوية ٢ / ١٣٠.

(٢) ابن هشام: السيرة النبوية ٢ / ١٢٦، ١٢٧.

وأخيراً تغدو المدينة المنورة - التي كانت تمثل غاية هجرة الرسول - معاذلاً
تصويرياً للعالم الحديد وللذات الجديدة اللذين يهدف الشاعر إليهما برحلته تلك،
تلك الغاية التي لن يصل إليها إلا بخلاصه من ذاته القديمة، بقتلها، هذه المدينة
تعيش فيها الشمس دائماً فى قمة تألقها.. لا يخبو لها ضوء.

لو مت عشت فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

فإذا ما تجاوزنا قالب القصيدة - فى إطار صيغة التعبير عن الشخصية الموروثة -
إلى قالب المسرحية الشعرية وجدنا أن الشاعر لم يكن يزيد على أن يصوغ أحداث
حياة الشخصية التراثية صياغة شعرية مسرحية، فإذا ما تصرف بإضافة ملامح
جديدة إلى الشخصية، أو بإضافة شخصيات جديدة، فإنما كان يفعل ذلك ليقدم
الشخصية التراثية على أكمل صورة فنية يتصورها لها فى التراث واستيفاء لمطلوبات
القلب الذى يصوغ فيه مسرحيته، فإذا ما أضاف شوقى مثلاً عدة أشخاص إلى
شخصيتى قيس وليلى فى مسرحيته «مجنون ليلى»، لبعض هذه الأشخاص أصل
تاريخى وبعضها الآخر من اختراعه، فهو إنما يفعل ذلك ليوضح من خلال هذه
الشخصيات الجو الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى كان يعيش فى ظله بطلا
المسرحية، دون أية محاولة لتوظيف هذه الشخصيات لأى هدف فنى آخر سوى
جلاء جوانب حياة البطلين وسبك أحداث حياتهما، ولم يفت كاتب النظرات
التحليلية فى آخر الرواية أن يشير إلى التزام شوقى بالملامح التاريخية لحياة بطله،
حيث «اختار المؤلف لمجنون بنى عامر اسماً واحداً من بين الأسماء الكثيرة التى
اختلف فيها هو قيس بن الملوح، ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدي،
واختار لحياة قيس من بين رواياتها المختلفة أسلسها وأجراها مع المنطق»^(١). ومثل
هذا الصنيع صنعه شوقى فى مسرحية عنترة، فلم يزد عن نظم الأحداث التاريخية

(١) مجنون ليلى: شركة فن الطباعة - مصر. بدون تاريخ ص ١٣٥.

الحياة البطل وحبيته وقبيلته، ولنضرب مثلاً لهذا بذلك الموقف الذى ترويه كتب التراث عن ظروف عتق عترة، واعتراف أبيه به، بعد أن ظل زمناً طويلاً عبداً عند أبيه حتى أغارت على عبس قبيلة أخرى فاستولوا على أموال عبس ونسائها، وكادت الدائرة تدور على عبس، فاستنجد شداد بابنه عترة صائحاً به: «كر يا عترة» فقال عترة: «العبد لا يحسن الكر . . وإنما يحسن الحلاب والصر»، فقال له: «كر وأنت حر» فكرر وقاتل يومئذ . . قتالاً حسناً فادعاه أبوه بعد ذلك وألحقه بنسبه (١).

لننظر كيف نظم شوقي هذا الحادث - موزعاً الحوار على أبطال الموقف - :

شداد: يابن شداد

عترة (بتهكم): ما أنا ابن لشدا د، ولكن عبد يسوم ويسقى

لست من عبس، ولست لك ابنا لون أمى أفاتنى منك حقى

شداد: قم يافتى عبس انهض ذد عن حريمى وعنى

إذا رددت السبايا فأنت عترة ابنى

عترة: يا سيد الحى قل لى متى فطنت لشأنى؟

أأنت ذا تدعـينى وكنت تبرأ منى؟

هارب ثالث: ياسـيد الوداى هى احمـه هى

عبلة . . .

عترة: مـا الخطب؟

الفتى: سلـت من الحى . .

عترة: أنا كالليث ما الهزيمة فى طبعى وليس الفرار لى فى جبلة

أنا حر وإن أبت عبس والناس وآبانى السراة الأجلة

لا لحرىتى أموت، ولكن حبذا الموت فى سبيلك عبلة (٢)

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني. ط. دار الكتب. ١٩٣٦م. الجزء الثامن. ص ٢٣٩.

(٢) أحمد شوقي: عترة. المكتبة التجارية. مصر ١٩٤٨ ص ٢٥ ٢٦.

ف نجد أن الشاعر وإن كان قد أضاف بعض اللمسات على الشخصية وعلى الموقف فإنه لم يفعل ذلك بهدف إكسابه مدلولات جديدة، وإنما بهدف إبراز جوانب الشخصية كما يتصورها في التراث في إطار القالب الذي اختاره وهو قالب المرحية الشعرية، وادعاء عترة أنه يموت فداء عبلة وليس حريته لا ينافي ما عرف عن حبه الجارف للحرية واستعداده للموت في سبيلها برضا.

ونجدنا هنا مسوقين لمقارنة أخرى بين صنيع شوقي هذا... وصنيع أحد شعراء المرحلة الثانية الذي استغل نفس الملمح من ملامح شخصية عترة في تصوير بعد من أبعاد تجربته المعاصرة. وهذا الشاعر هو أمل دنقل في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»^(١). وقد حاول الشاعر أن يصور في هذه القصيدة موقف الشعب وكيف يعيش حياة شظف ومذلة، ويتحمل أقسى المشقات، على حين ينعم السادة بكل الخيرات والنعم، حتى إذا ما هدد الخطر الوطن كان هو الذي يتحمل كل العبء وكل التبعة وكل التضحيات، بينما الذين يستمتعون بالخيرات يفرون من الميدان. وقد استغل الشاعر ببراعة وذكاء هذا الملمح السابق من ملامح حياة عترة في نقل هذا البعد من أبعاد تجربته، فقال موجهاً حديثه إلى زرقاء اليمامة - التي تمثل في القصيدة القوى القادرة على كشف الأخطاء والأخطار والتنبؤ بها قبل وقوعها، والتي قد تضطر إزاء ما تلقاه من أذى وامتهان إلى الصمت - :

أيتها النبية المقدسة

لاتسكتي؛ فقد سكت سنة فسنة لكي أنال فضلة الأمان

ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان

أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام في حظائر النسيان

طعامي الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة

وهأنذا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكمأة والرمأة والفرسان

دعيت للميدان

(١) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. دار الآداب. بيروت. سنة ١٩٦٩ ص ٢٥.

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن

أنا الذى لا حول لى أو شأن

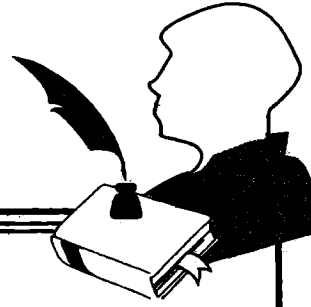
أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الحرب ولم أدع إلى المجالسة!!!

وهكذا يلتحم الشاعر هنا بعثرة التحاماً عضوياً أصيلاً، ويصبح هذا الملمح من تجربة عثرة ملمحاً من تجربة الشاعر، فهو هنا لا يتحدث عن عثرة وإنما يتحدث من خلاله، لا يعبر عن هذا البعد من أبعاد شخصيته وإنما يعبر به عن جانب من جوانب تجربته هو المعاصرة الخاصة.

ولا ينبغي أن يفهم من مثل هذه المقارنات بين النماذج التى تمثل الصيغتين أن الهدف منها المفاضلة بينهما، فإن أى حكم بتفضيل إحدى الصيغتين على الأخرى هنا حكم متعسف وغير موضوعى، لأنه يسقط من اعتباره الجانب التاريخى وملاساته، فقد مثلت كل صيغة المرحلة التطورية التى انبثقت عنها أصدق تمثيل، وما كان ليتمكن لصيغة «التعبير ب» أن توجد فى المرحلة الأولى، بل ما كان لشعرنا المعاصر أن يصل إلى صيغة «التعبير ب» إلا عبوراً بصيغة «التعبير عن».

السفر الثاني



مصادر الشخصيات التراثية
في شعرنا المعاصر

توطئة

وجد شاعرنا المعاصر رهن تصرفه تراثاً شديداً غنى متنوع المصادر، فأقبل على هذا التراث بنهم، يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثرى بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولاً وكلية وأصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقى.

ويهدف هذا القسم من البحث إلى دراسة تلك المصادر التراثية التي استمد منها شعرنا المعاصر هذه الشخصيات التي شاع استدعاؤها فيه، والتعرف على أهم الشخصيات التي أمد بها كل مصدر من هذه المصادر ديوان شعرنا المعاصر، مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر، وتدفعه إلى الامتياح منه.

ويمكن مبدئياً تصنيف المصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر المعاصر إلى ستة مصادر أساسية، هي:

- ١ - الموروث الدينى
- ٢ - الموروث الصوفى
- ٣ - الموروث التاريخى
- ٤ - الموروث الأدبى
- ٥ - الموروث الفلكلورى
- ٦ - الموروث الأسطورى

على أن هذه المصادر فى الحقيقة ليست دائماً بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله، فأية شخصية صوفية هى بالضرورة شخصية تاريخية، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات

الدينية والأدبية، كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية، ومن ثم فسوف تصادفنا شخصيات في شعرنا المعاصر استمد الشاعر ملامحها من أكثر من مصدر من مصادر التراث، ولكن برغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه وصفاته الخاصة، التي تميزه - على المستوى النظري على الأقل - عن بقية المصادر، وبمقدار توافر هذه الملامح والصفات - أو غلبتها - في شخصية من الشخصيات يمكن ردها إلى المصدر الذي تحدده هذه الصفات واللامح.

وسندرس كلا من هذه المصادر بالتفصيل متعرفين على أهم ما منحه كل مصدر شعرنا الحديث من شخصيات، وما اكتسبته هذه الشخصيات من دلالات في هذا الشعر.

أولاً: الموروث الدينى

كان التراث الدينى فى كل الصور ولدى كل الأمم مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعرى، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، والأدب العالمى حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التى محورها شخصية دينية أو موضوع دينى، أو التى تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الدينى. ولقد كان «الكتاب المقدس» مصدراً للشعراء الأوربيين الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الأدبية، وقد فتن الرومانتيكيون بشكل خاص بهذه الشخصيات الدينية المتمردة المطرودة - كشخصية «الشيطان» وشخصية «قابيل» القاتل الأول - وقد رفعوا من هذه الشخصيات نماذج للتمرد على كل ما هو عادى، وكل ما هو مقرر ومفروض، وعبروا عن تعاطفهم الكبير مع ماعاته هذه الشخصيات من عذاب ولعنة من جراء تمردها.

وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسى الذى استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإن عدداً كبيراً منهم قد تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية، وفى مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التى كانت محوراً لأعمال أدبية عظيمة.

ومن الشعراء الأوربيين الكبار الذين استلهموا المصادر الإسلامية فى أعمالهم الأدبية الشاعر الإيطالى الكبير «دانته» فى ملحمة الشهيرة «الكوميديا الإلهية» حيث استلهم فيها حديث المراج النبوى وغيره من المصادر الإسلامية والعربية^(١).

ومنهم أيضاً الشاعر الألمانى الكبير «جيتّه» الذى قرأ القرآن فى ترجمته الألمانية، وترجمته اللاتينية، وأعجب به إعجاباً كبيراً^(٢) دفعه إلى أن يستلهمه ويستمد منه كثيراً من النماذج الأدبية والموضوعات والصور فى ديوانه المشهور «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى»^(٣).

(١) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن الطبعة الثالثة. مكتبة الأنجلو - مصر، ص ١٥٣ وما بعدها.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى: من تصديره لترجمته لديوان «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى». مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٤ ص ٤.

(٣) انظر مثلاً: صفحات ٧٩ وما بعدها و ٩٠ وما بعدها، و ١١٨ وما بعدها من ترجمة الدكتور بدوى الديوان.

ومنهم أيضاً الشاعر الفرنسى العظيم فيكتور هيكتور الذى قرأ القرآن بدوره فى بعض ترجماته الفرنسية، واستمد منه الكثير من الموضوعات ومن النماذج الأدبية فى ديوانه «المشقيات» Les Orientales - وسواه من أعماله الشعرية. ومن الشخصيات التى استمدتها من التراث الإسلامى شخصية «إبليس» الذى يطلق عليه نفس الاسم الذى أطلقه القرآن عليه - وموقفه من «الله» سبحانه وتعالى - الذى يسميه أيضاً باسمه الإسلامى - كما استمد فى بعض أعماله تصوير المصادر الإسلامية للعالم الآخر، وما فيه من نعيم للطائعين حيث يسكن «الخور العين» فى قصور الجنة ويعذب العاصون فى «جهنم» التى تسمى الطبقة السابعة منها «السجين»، وهو يستعمل هنا أيضاً نفس الأسماء الإسلامية لكل هذه المعطيات^(١).

وإذا كان هؤلاء الثلاثة من أبرز من تأثروا بالمصادر الدينية الإسلامية فهناك غيرهم كثيرون من الشعراء الأوربيين الذين استوحوا التراث الإسلامى، ورحل بعضهم إلى الشرق مصدر هذا التراث - ومهد الديانات السماوية كلها - ونهلوا من معينه السخى.

فلم يكن غريباً إذن أن يكون الموروث الدينى مصدراً أساسياً من المصادر التى عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة.

ويمكن أن نصنف الشخصيات التى استمدتها شعراؤنا المعاصرون من الموروث الدينى فى ثلاث مجموعات رئيسية:

١ - شخصيات الأنبياء.

٢ - شخصيات مقدسة.

٣ - شخصيات منبوذة.

١ - شخصيات الأنبياء:

وشخصيات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعاً في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحسن الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريباً في قومه محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم، وأخيراً فإن كلا من الرسول والشاعر يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة، ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده، بفترة الغيوبة التي كانت تتاب الرسول أثناء الوحي، ولذلك أيضاً دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة.

وأكثر شخصيات الرسل شيوعاً في شعرنا المعاصر شخصيات محمد وعيسى وموسى وأيوب عليهم الصلاة والسلام.

ولقد كانت شخصية محمد عليه السلام هي أكثر شخصيات الرسل شيوعاً في نتاج المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن الموروث - ولكنها في المرحلة الثانية - مرحلة التعبير بالموروث - تخلت عن تلك المكانة - من حيث شيوع استدعائها - لشخصية المسيح عليه السلام التي أصبحت أكثر شخصيات التراث الديني - وربما أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق - شيوعاً في الشعر العربي المعاصر. ولعل السر في هذا أن الشاعر في إطار «صيغة التعبير ب...» يضطر إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً خاصاً يتلاءم والبعد الذي يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته، بينما هو في إطار «صيغة التعبير عن...» لم يكن مضطراً لمثل هذا التأويل، ولا لتحميل شخصية الرسول ملامح معاصرة، وإنما هو يتقلها كما هي في مصادرها التراثية... ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يحسون بنوع من التخرج من توظيف شخصية الرسول في إطار «صيغة التعبير ب...» تأثماً من أن يتأولوا في شخصية الرسول الكريم. أو أن ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته، وهم في هذا التأثم يصعدون عن نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل، وما ينبغي أن تحاط به من

قداسة، بينما لم يكن المسيحيون ينظرون إلى شخصية المسيح عليه السلام - وشخصيات بقية الرسل - بمثل هذا القدر من التحرج والتأثم، حيث تناولوها غير قليل من الجراة في أعمالهم الفنية والأدبية، ومن ثم فلم يتحرج شعراؤنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح؛ نظراً لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر المعاصر، ونتيجة لذلك فقد أصبحت شخصية المسيح عليه السلام هي الأكثر شيوعاً، وتبعتها شخصية محمد صلى الله عليه وسلم في نسبة الشيوع.

وقد أخذت شخصية محمد عليه الصلاة والسلام دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين، وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هي استخدامها رمزاً شاملاً للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه؛ ففي قصيدة «في المغرب العربي» لبدر شاكر السياب^(١) يصور الشاعر من خلال شخصية محمد عليه السلام انطفاء مجد الإنسان العربي، ويقيه من ازدهار ذلك المجد من جديد، حيث يصور ظل الإنسان العربي المعاصر بصورة مثذنة:

... تردد فوقها اسم الله .

وخط اسم له فيها

وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها

فأمسى تأكل الغبراء

والنيران من معناه

... وتتزف منه دون دم

جراح دونما ألم

فقد مات

(١) ديوان أنشودة المطر . ص ٣٩٤ .

ومتنا فيه من موتى ومن أحياء
فنحن جميعنا أموات.

لكن الشاعر يعبر فى نهاية القصيدة عن يقينه من انتصار الإنسان العربى ممثلاً
فى محمد:

أنبر من أذان الفجر أم تكبيرة الثوار تملو من صياصينا؟
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملاينا

وهب محمد وإلهه العربى والأنصار.. إن إلهنا فينا (١).

وفى قصيدة «ضائعون وغرباء» للشاعر العراقى شاذل طاقة (٢) يرمز محمد
عليه السلام إلى الإنسان العربى المنتظر الذى يخلص الأمة من آلامها وهوانها،
حيث يسوق البشارة على لسان الكاهن سطيح إلى الضائعين والغرباء الذين جاءوا
ينشدون عنده معرفة ما يضمره لهم المستقبل:

فى رحم كل امرأة محمد جديد

يمسح دمع الثاكلات يبعث الحياة

فتومض البسمة فى الشفاه.

وفى قصيدة «أشلاء فى النهر المقدس» لسفؤاد الخشن (٣) يصور الشاعر آلام
الإنسان العربى المهزوم غدرأ، حيث تكالبت عليه قوى الغدر والظلام لتسلبه أمجاده
العظيمة:

وفى سيناء كان محمد بالعشب يستر جسمه العارى

وتجمع كفه أشلاء إكليل من الغار

وريش براقه المشور تنسله سهام الغدر

تطلقها وراء الليل أقواس تلص وتنكر الوتار والرامي.

(١) ينحرف تعبير الشاعر فى هذا البيت وأبيات أخرى فى القصيدة عما ينبغى للذات العلية من تنزيه.

(٢) ديوان الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٤١.

(٣) آداب ديسمبر ١٩٦٧ ص ٤٥.

وإلى جوار هذه الدلالة شاعت دلالة أخرى قريبة منها لشخصية الرسول في قصائد الشعراء المعاصرين، وهي دلالة الثائر المتمرد على الظلم الحامل لواء النضال في سبيل الحق والخير الإنسانى؛ ففي قصيدة «أحد الحرية والربيع» للشاعر كاظم جواد^(١) يصوره الشاعر قائداً للقوى المناضلة في سبيل الخير والمبشرة به:

يهيب بالمستضعفين وحدوا الصفوف
في جبهة واحدة واستقبلوا الختوف
لا تحملوا الأسلاب والغنائم الثقال
لا تجهضوا الأرحام لا تستعبدوا الكهول
لا تحرقوا الحقول
نحن رجال الحب والسلام والجمال.

وفي قصيدة «نشيد الرجال» للشاعر محمود درويش^(٢)، يسأل الشاعر الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام عن الطريق إلى خلاصه وخلاص قومه من السجن الكبير الذى وضعوا فيه «لأخرج من ظلام السجن... ما أفعل؟» فيكون رده:

تحد السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل.

وهناك دلالة ثالثة حملتها شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام، وهي ازدهار الماضي العربى وتآلقه، فى مقابل انطفاء الحاضر؛ يقول الشاعر محمد الفيتورى فى «يوميات حاج إلى بيت الله الحرام»^(٣) يخاطب الرسول عليه السلام:

ياسيدى، نعلم أن كان لنا مجد وضيعناه
بنيتك أنت وهدمناه

(١) ديوان: أغاني الحرية. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٠ ص ١٣٠.

(٢) ديوان: عاشق من فلسطين. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ١٢٨.

(٣) ديوان: معزوفة للدرويش متجول. دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٣٢.

واليوم... ها نحن - أجل ياسيدى - نرفل فى سقطتنا العظيمة

كأننا شواهد قديمة

نعيش عمرها لكى تؤرخ الهزيمة

وفى مقطع «عتابية إلى محمد» من قصيدة «مراثى الآلهة المزيفين وعتابية إلى محمد» للشاعر محمد أحمد العزب^(١) يهيب الشاعر بصاحب الرسالة الدينية المعاصر - من خلال شخصية الرسول - ألا يقصر همه على توثيق أسبابه بالسماء وحدها فإن الأرض أكثر من السماء احتياجاً إليه وإلى هديه وإلى جهاده، آملاً أن تنبعث دعوة الرسول فنية من جديد لتعانق أحلام الأجيال الجديدة:

شق الأجيال، وبارك أحلام الشعراء

وارفض أن تركب معراجا.

فالأرض هى العطشى للعدل وصوت غناء الشرفاء

.... شق الأجيال، فمعجزة تثوى فى القبر رمادية

لا تعطى معنى الإعجاز

نحن نعزك كل الإعزاز

لكن سيوفك فى الأيدي صدمت من طول التبعية.

وإلى جانب هذه الدلالات العامة التى استخدمت فيها شخصية الرسول الكريم وظفها الشعراء - أو وظفوا بعض ملامحها - فى تصوير بعض جوانب وأبعاد تجاربهم الخاصة، وقد رأينا كيف استغل عبد الصبور حادث الهجرة فى قصيدة «الخروج» لتصوير جوانب من تجربته الخاصة^(٢).

كما وظف أدونيس معراج الرسول فى قصيدة طويلة بعنوان: السماء الثامنة «رحيل فى مدائن الغزالي»^(٣) للتعبير عن بعض خواطره وأفكاره الخاصة.

(١) ديوان: مسافر فى التاريخ. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٨ ص ١٤٧.

(٢) انظر هذا البحث ص ٦٥، ومابعداها.

(٣) المسرح والمرايا ص ١٤٥.

ولقد وفق كل من هؤلاء الشعراء في أن يعثر في ملامح شخصية الرسول الكريم على ما يتلاءم والدلالة المعاصرة التي أسقطها عليها، ولقد رأينا كيف كان شاعرنا المعاصر يتحرج من أن يعبر بشخصية الرسول عن ذاته، أو أن يتخذها قناعاً يوحى من خلاله بأفكاره الخاصة، تائماً من أن يتحل لنفسه شخصية الرسول أو أن ينسب إليه بعض صفاتها، ولذلك فقد كانت القصائد التي حملت فيها شخصية الرسول دلالة عامة أكثر بكثير من تلك التي حملت فيها دلالة خاصة بشاعر معين، كما رأينا أن الشاعر كثيراً ما كان يتحرج من التأول في شخصية الرسول، حتى إن كثيراً من القصائد كانت أقرب إلى صيغة «التعبير عن» منها إلى صيغة «التعبير بـ».

وهذا بخلاف شخصية المسيح عليه السلام التي أحس الشعراء إزاءها أنهم أكثر حرية، ومن ثم أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث المسيحي، وخصوصاً «الصلب» و «الفداء» و «الحياة من خلال الموت» وثلاثتها ملامح مسيحية.

وعلى هذه الملامح الثلاثة أسقط شعراؤنا معظم الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية المسيح؛ فعلى ملمح «الصلب» أسقطوا كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عموماً، سواء أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية، وقد افتنن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحاً على الصليب.

فبندر شاكر السياب في قصيدة «غريب على الخليج»^(١) يصور نفسه في غريته وهو يحمل بلده وحنينه المواري إليها في وجدانه بصورة مسيح يجر صليبه، يقول مخاطباً العراق:

بين القرى المتهيبات خطاى والمدن الغريبة .

غنيت تربتك الحبيبة .

فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه .

(١) أنشودة المطر ص ٣١٧.

والسياب من أكثر شعرائنا توظيفاً لشخصية المسيح، وتوفيقاً في استخدامها.
وفي قصيدة «حب وجلجلة»^(١) يعتبر الشاعر خليل حاوي نفسه مسيحاً
يتحمل محنة الصلب ويستعذب آلامها في سبيل بعث جيل عربي جديد:
وليكن ما كان، ما عانيت منها.. محنة الصلب، وأعياد الطغاة .
..... أنتم أنْتُنْ يأنسل إله دمه ينبت نسيان التلال .
أنتم أنْتُنْ في عمري مصاييح، مزوج.. وكفاه .
وأنا في حبكم، في حبكن وفدى الزنبق في تلك الجباه
أتحدى محنة الصلب، أعانى الموت في حب الحياة .

وكما اعتبر الشاعر نفسه مسيحاً واعتبر الآلام التي يتحملها صليبا يجره،
اعتبر كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيحاً، واعتبر محاربة فكرته
صليبا؛ فعبد الوهاب البياتى في قصيدة «روميات أبى فراس»^(٢) يدين هذا العصر
الحديث الذى يطارد فيه أصحاب الدعوات والأفكار، مستغلا ملمح الصلب فى
تصوير تلك المعاناة والآلام التى يتحملها أصحاب المبادئ فى العصر الحديث:
عانيت موت الروح

فى هذه الأرض التى يهدر فى جبالها رعد عقيم وتجويع الريح .
ويصلب المسيح .

وفي قصيدة «البعث» للشاعر كيلانى حسن سند^(٣) يعتبر الشاعر الثائرين على
الظلم والفساد الذين يموتون كل يوم فى سبيل دعوتهم مسحاء على صلبانهم:

فى كل يوم صليب عليه رأس تدلى
عيناه بشران فاضا بالحق، سيفان سلا

(١) ديوان: نهر الرماد. ط٣. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٢ ص ١٠١.

(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٨ ص ٧٧.

(٣) آداب فبراير ١٩٦١ ص ٥١.

فَتَوَجَّوْهُ بِشُوكٍ وَأَحْكُمُوا الْقَيْدَ فَتَلَا
دَقُّوا الْمَسَامِيرَ فِيهِ صَبَّوْا لَهُ الْمَاءَ يَغْلَى

وبالمثل أيضاً صور الشاعر الحديث كل مظلوم يعاني بغى قوة ظالمة بصورة المسيح، وقد شاع تصوير الإنسان الفلسطيني المشرّد بالذات فى صورة المسيح الذى يتحمل محنة الصلب؛ فبعد الوهاب البياتى فى قصيدة «أغنية» من «قصائد إلى يافا»^(١) يصور الإنسان الفلسطينى، أو الحق الفلسطينى عموماً بصورة مسيح مصلوب تمزقه خناجر الظلم:

يافا، يسوعك فى القيود.

عار تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود..

وفى قصيدة «أشلاء فى النهر المقدس»^(٢) يعتبر الشاعر فؤاد الخشن أن الإنسان العربى الشريد يسوع مصلوب تجرى دماؤه فى نهر الأردن:
دماء يسوع فى الأردن تغلى فيه صارخة مغررة: أيا شعبى.

عرفت الصلب ثانية ووخز الشوك.

أما ملمح «الفداء» فقد امتزج كثيراً بملمح الصلب، فكل شاعر يتحمل آلام المحنة وعذاباتها إنما يتحمل فداء لفكرة يعتنقها، وكل مناضل يسقط أو يتعذب إنما يسقط أو يتعذب فداء لدعوته التى يناضل من أجلها، أو لأمتة... وهكذا؛ فجميلة بوحريد فى قصيدة «إلى جميلة بوحريد» لبدرشاكر السياب^(٣) تفدى جرح الجريح، وتمنح من آلامها وعذاباتها أكثر مما منح المسيح:

(١) ديوان: المجد للأطفال والزيتون. دار الكاتب العربى. مصر ١٩٦٧ ص ٥.

(٢) آداب ديسمبر ١٩٦٧. ص ٤٥.

(٣) أشودة المطر ص ٣٧٨.

لم يلق ما تلقين أنت المسيح .

أنت التى تقدين جرح الجريح .

أنت التى تعطين . . لا قبض ربح .

أما ملمح «الحياة من خلال الموت» ففي الموروث المسيحي أن المسيح عليه السلام بعد أن صلب ودفن ذهبت مريم المجدلية ومريم أم يعقوب إلى قبره، فلم تجده في القبر وأخبرهما ملاك الرب أنه قد بعث. وسبق تلاميذه إلى الجليل كما وعدهم (١).

وكان فى العشاء الأخير قبل القبض عليه «وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا وكلوا، هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منه كلكم لأن هذا هو دمى الذى يسفك للعهد الجديد، الذى يسفك من أجل كثيرين» (٢).

وقد أول شعراؤنا المحدثون هذا الملمح من حياة المسيح، فاعتبروا أن كل من يقضى فى سبيل فكرة أو مبدأ فإن فكرته أو مبدأه يعيش من خلال موته كما كان جسد المسيح طعاماً لتلاميذه ودمه شراباً لهم، وكما بعث المسيح من الموت.

ففى قصيدة «من رؤيا فوكاي» (٣) يتحدث الشاعر عن هؤلاء الذين يقدمون كقرايين على مذبح الجشع المادى المعاصر، ويتساءل هل ستولد حياة جديدة من دماء هؤلاء الضحايا:

أم سُمِّرَ المسيح بالصليب فانتصر

وأنبئت دماؤه الورود فى الصخر؟

وفى قصيدة «ولو رضيت خلاء النفس» للشاعر يوسف الخطيب (٤). يصور

(١) إنجيل متى: الإصحاح الثامن والعشرون.

(٢) إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون.

(٣) أنشودة المطر ص ٤٥٧.

(٤) ديوان: واحة الجحيم. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٤ ص ١٠٣.

الشاعر أمله في مستقبل الإنسان العربى فى الأرض المحتلة بأن ألف مسيح سيبعث فى القدس :

وإن لى فى تراب القدس معجزة تأتى ، وألف مسيح بعدُ أخيه

وقد تبرز هذه الملامح الثلاثة كلها ؛ «الصلب» و «الفداء» و «الحياة من خلال الموت» فى قصيدة واحدة ، كما فى قصيدة «المسيح بعد الصلب» لبدر شاكر السنياب ، وهى من أنضج القصائد التى استخدمت شخصية فى شعرنا المعاصر ^(١) .

وإلى جانب هذا المفهوم المسيحى الخالص لشخصية المسيح الذى شاع فى أدبنا المعاصر ، هناك مفهوم آخر إسلامى ، أو بمعنى أدق إسلامى مسيحى ، يتمثل فى تلك الملامح من شخصية المسيح التى وردت فى القرآن - مع ورود بعضها فى الاناجيل - من مثل قدرته على إحياء الموتى ؛ ففى القرآن الكريم ﴿وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذنى فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذنى وتبرىء الأكمه والأبرص بإذنى وإذ تخرج الموتى بإذنى﴾ ^(٢) . وقد ورد فى إنجيل يوحنا - كما سبق - أن المسيح بعث لعازر أخا مريم ومرثا بعد موته ، وقد استغل شعراؤنا هذا الملمح من ملامح شخصية المسيح لتصوير فكرة التأثير الخارق لقوة من القوى ، فرسالة الصديقة فى قصيدة صلاح عبد الصبور «رسالة إلى صديقة» ^(٣) يكون لها فى نفسه تأثير خارق حتى إنها تستطيع أن تحيى الموتى وتشفى المرضى :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب .

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب .

الساق للكسيح .

العين للضيرير .

(١) سنحلل القصيدة بالتفصيل فى السفر الثالث من هذا البحث .

(٢) من الآية ١١٠ من سورة المائدة ، وانظر : عبد الوهاب النجار : قصص الأنبياء . ط٢ . مطبعة النصر ١٩٣٦ ص ٤٨٤ وما بعدها .

(٣) ديوان : الناس فى بلادى . دار الآداب . بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٣ .

وفى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياح^(١)، حين يستعيد الشاعر ذكرياته عن شتاء قريته، وكيف كان يتساقط المطر من خلال سعفات النخيل كأنه الرطب يقفز إلى ذهنه - عن طريق التداعى الحر - موقف مريم عليها السلام عند مولد المسيح، وهى تهز جذع النخلة فيتساقط عليها الرطب، وعن طريق تداع آخر يثب المسيح إلى ذهن الشاعر مرتبطاً بتجربة الشاعر الخاصة فى مرضه، ورمزاً لتلك القوة الخفية الخارقة التى كان يأمل أن تتحقق على يديها معجزة شفائه:

وتحت النخل، حيث تظل تمطر كل ما سعة

تراقصت الفقائع وهى تفجر، إنه الرطب

تساقط فى يد العذراء، وهى تهز فى لهفة

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب

سينصلب منه حب الآخرين . سيرى الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتاً هذه التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت . يكسو عظمه اللحم

ويوقد قلبه الثلجى، فهو بحبه يثب).

وهذه القصيدة تستلهم - إلى جانب آية المائدة السابقة - قوله تعالى فى سورة مريم «فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سرياً * وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً»^(٢)، وهى من القصائد القليلة التى استمدت ملامح شخصية المسيح من مصادر إسلامية خالصة.

أما شخصية موسى عليه السلام فهى أقل شيوعاً من شخصيتى محمد وعيسى، وأكثر دلالاتها شيوعاً استخدامها رمزاً للشعب اليهودى المعتدى، وهو تأول خاطئ لشخصية موسى عليه السلام ينزلق إليه شعراؤنا؛ فموسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة، وتحملوا فى سبيل دعوتهم الكثير من

(١) ديوان شناسيل ابنة الجلبى. دار الطليعة. بيروت ط٢ - ١٩٦٥ ص ٥.

(٢) سورة مريم. الآيتان ٢٤، ٢٥.

العنت والتضحيات، وقد لقي من عنت اليهود أنفسهم الكثير، والقيم التي جاء بها موسى تتنافى كلية مع مآثله الصهيونية المعاصرة من عدوان وشر، ومن ثم فإن استخدامه مقابلا تصويريا لهذه القوى الصهيونية المعتدية مزلق فنى يقع فيه الكثير من شعرائنا، ويرفضه الإسلام.

يقول نزار قباني فى قصيدته «منشورات فدائية على جدران إسرائيل»^(١)
مصورا تقليم الفدائيين العرب لأظفار القوة الصهيونية الغاصبة، وشلهم لكل طاقاتها وقدراتها مستخدما شخصية موسى عليه السلام رمزا لهذه القوى:

لأن موسى قطعت يده

ولم يعد يتقن فن السحر

لأن موسى كسرت عصاه

ولم يعد بوسعه شق مياه البحر

لأنكم لستم كأمرىكا، ولسنا كالهنود الحمر

فسوف تهلكون عن آخركم فوق صحارى مصر.

ويستخدم فؤاد الحشن شخصية موسى بنفس الدلالة فى قصيدته «صمود»^(٢) حيث يرمز بها إلى القوى الصهيونية المعتدية التى نسيت تعاليم الرب وضلت سبيله، ويؤكد له أنه لن يستطيع العبور إلى مصر ليدوس مقدساتها، ويستغل الشاعر هنا الاستيحاء العكسى فى توليد مفارقة تصويرية رائعة، فبدلا من أن يطبق البحر على فرعون وقومه لينجو موسى، كما هو الأمر فى التراث، فإن القارئ العكس هو الذى سيحدث، فسوف يطبق البحر على موسى - ممثل القوى الصهيونية المعتدية فى رؤيا الشاعر - والبحر هذه المرة يتمثل فى القوى الفلسطينية المناضلة، يقول الشاعر مخاطبا موسى - بهذا المدلول الذى أضفاه عليه -

(١) منشورات نزار قباني. بيروت ١٩٦٩ ص ١١

(٢) آداب يوليو ١٩٦٨ ص ٣٥.

إنك قد ضيقت طريق الحب

وغدوت - كليم الله -

تنين ردى، ينفث من عينيه الرعب

لا. لن تفتح يا موسى

بعصاك مياه البحر الأحمر

لن تعبر

وتعود لمصر لتدوسا

للفرعون الراقد فى الأهرام رفات

دهرى اللعنات

فالبجر سيطبق ياموسى بالموج المحموم الهدار

قبرا . . . ييلع فى الأغوار

جيشا من شعب الله المختار.

والى جوار هذه الدلالة العامة لشخصية موسى عليه السلام فى شعرنا المعاصر أخذت الشخصية دلالات أخرى فرعية، كتوظيف سميح القاسم لها فى التعبير عن انطفاء القيم الدينية السماوية فى وجدان الإنسان المعاصر، وإحساسه ببعجزها عن أن تكون درب خلاص له، وذلك حيث يقول فى «نشيد الأنبياء»^(١) «من ملحمة «إرم» موجهها خطابه إلى موسى:

حطم وصاياك الشقية

واسجد مع الكفار للعجل الغبى. فللسدى تعطو أمانيك النية

الواحك الآجر تغرى النمل والديدان، والإبريز فى العجل المدلل
يخطف الأبصار، يقذف بالعقول الدكن فى دوامة غضبى دجية.

(١) إرم. ط ٢. منشورات مكتبة عمان ١٩٧٠ ص ٥٩.

أما أيوب عليه السلام فى شعرنا المعاصر فهو رمز للصبر على البلاء. والإيمان فى المحن والرضا التام بقضاء الله، وقد شاع أيوب بهذه الدلالة منذ استخدمه بدر شاكر السياب للتعبير عن مرحلة من مراحل تجربته، وهى تلك المرحلة التى اشتدت عليه فيها وطأة المرض فى أخريات حياته، ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبر على البلاء والاحتساب الراضى، وقد وجد السياب أن شخصية أيوب هى أكثر شخصيات تراثنا تراسلاً مع هذا البعد من أبعاد تجربته، فتبنى صوت أيوب للتعبير عن هذه المرحلة، وقد كتب قصيدتين استخدم فيهما شخصية أيوب استخداماً مباشراً، وهما قصيدتا «سفر أيوب» و«قالوا لأيوب» فى ديوان «متزل الاقنان». وإن كانت ملامح شخصية أيوب تطالعنا من خلال معظم القصائد التى كتبها فى تلك الفترة حتى وإن لم تستدع تلك القصائد شخصية أيوب استدعاء مباشراً، ويمكن القول بأن الشاعر بعثوره على هذا الرمز قد وجد أكثر الصيغ ملائمة لأحزانه الصابرة؛ فقارئ قصيدة «سفر أيوب» و«قالوا لأيوب» يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتر خلفها - كما يفعل بعض شعرائنا - ويفضى على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر وكأن أيوب حقيقة هو الذى يشكو ويبوح ويهجس ويأمل، كما يشعر بأن صلة السياب بذلك الرمز قد بلغت حد الامتزاج الكامل^(١).

وقد بلغ من قوة الامتزاج بين السياب وبين رمز أيوب الذى اختاره ليكون رمزه الأساسى فى تلك المرحلة أن الشعراء الذين رثوا السياب بعد موته مزجوا بدورهم بينهما، فكانوا يتحدثون عن السياب باعتباره أيوب؛ فشاذل طاقة يكتب مرثيته بعنوان «انتصار أيوب»^(٢) يصور فيها كيف أضنى المرض أيوب:

ومضى أيوب فى محنته يرقى إلى الموت جسوراً

ومدى الطاعون تفرى قلبه تذى البثورا

والعذارى يتضرعن إلى الله:

ربنا، إن المنايا تميش

ربنا، خل أيوب المدمى يعيش

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. ص: ٣٠١.

(٢) ديوان: الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٧١.

خله ولتسبحنا الجيوش

ومات أيوب ولكن صوته بقى بعده يحدو المواكب:

وأتى الغابة المستباحة والصبح طفل

صوت أيوب يحدو

موكبها ها هناك يغور . . ويعلو، .

والشاعر سعدى يوسف فى «مرثية فى ذكرى بدر شاكر السياب»^(١) يمزج

بدوره بين أيوب والسياب، فيقول متحدثا عن السياب:

أيوب فى المستشفيات يهيم . . تسبقه عصاه

بين القرى المتهنيات خطاه والمدن الغربية

والبيت الثانى من شعر السياب .

والسياب يستخدم أيوب بملامحه القرآنية من الصبر على البلاء والرضا به إلى

حد الحمد عليه:

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم^(٢)

وتلك هى الملامح التى أشار إليها القرآن الكريم فى تصويره لشخصية أيوب

و «أيوب إذ نادى ربه أنى مسنى الضر وأنت أرحم الراحمين»^(٣) و «إنا وجدناه

صابرا نعم العبد إنه أواب»^(٤)، وهى الملامح التى زادت المصادر الإسلامية

إيضاحا وشرحا^(٥).

(١) آداب فبراير ١٩٦٥ ص ٣.

(٢) قصيدة «سفر أيوب». ديوان منزل الأقتان. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٣ ص ٣٦.

(٣) سورة الأنبياء الآية ٨٣.

(٤) من الآية ٤٤ سورة ص.

(٥) انظر: محمد أحمد جاد المولى: على محمد البخارى. محمد أبو الفضل إبراهيم: قصص القرآن. المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٣٩ ص ٢٣١ وما بعدها.

وإن كانت هذه النعمة الراضية المستسلمة لا تلبث أن تشوبها - تحت وطأة الوجد - ظلال برم وضجر من مثل قوله فى المقطع الرابع من «سفر أيوب»:

يارب أيوب قد أعيا به الداء
فى غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك فى الدجن
يدعوك فى ظلموت الموت، أعباء
ناء الفؤاد بها.

وهذه النعمة المتبرمة تذكرنا قليلاً بذلك الوجه التوراتى الساخط المتبرم الذى يطالعنا لأيوب من السفر المعنون باسمه فى العهد القديم حيث يرتفع صوته فى وجه الرب متذمراً: «دفعنى الله إلى الظالم وفى أيدى الأشرار طرحنى، كنت مستريحاً فزعزعنى، وأمسك بقفصائى فحطمنى، ونصبني له غرضاً أحاطت بى رماته». «إن الله قد عوجنى ولف على أحبولته، ها إننى أصرخ ظلماً فلا أستجاب، أدعو وليس لى حكم، قد حوط طريقى فلا أعبى، وعلى سبلى جعل ظلاماً»^(١) وإن كان الوجه الإسلامى الصابر لأيوب هو الأكثر سيطرة على رؤيا السياب.

أما الوجه التوراتى المتبرم فيطالعنا بشكل أكثر بروزاً لدى بعض الشعراء الذين استخدموا شخصية أيوب رمزاً للتمرد على كل ظالم غير منصف، كما فعل سميح القاسم مثلاً فى قصيدته «من مفكرة أيوب»^(٢) التى يستخدم فيها شخصية أيوب للتعبير عن تمرد الإنسان الفلسطينى على القوى التى قدرت عليه المحنة، برغم أنه لم يرتكب من الآثام ما يجعله جديراً بمثل هذا القدر:

كل الأخبار تقول أنا ما خاصمت الله

فلماذا أدبنى بالوجد؟!

(١) العهد القديم: سفر أيوب. الإصحاحان السادس عشر والتاسع عشر.

(٢) ديوان: دخان البراكين. دار العودة ١٩٦٩ ص ٢٧

حسناً . . فاسمعى أصرخ فى الصورِ

يالجنة أيوب ثورى

يالجنة أيوب ثورى

واسمعى أصرخ يا أيوب

لاتخضع للوجع

لا تجمع . .

على أن الوجه الأكثر شيوعاً لأيوب فى شعرنا هو ذلك الوجه الإسلامى الصابر المحتسب .

هذه هى أكثر شخصيات الأنبياء شيوعاً فى شعرنا المعاصر، ولا يعنى هذا أن الشعراء لم يستدعوا غيرها فى قصائدهم؛ إذ إنهم استدعوا شخصيات أخرى غير هذه الشخصيات الأربع، وإن كانوا لم يستدعوها بمثل هذه الكثرة التى استدعوا بها هذه الشخصيات الأربع، ولا بمثل هذا الاعتماد الكبير على الشخصية فى القصيدة، وإنما كانوا فى الغالب يشيرون إلى الشخصية إشارات عابرة أو يوظفونها توظيفاً جزئياً. ومن الشخصيات التى استدعيت بشكل ملحوظ إلى جوار الأربعة السابقة: آدم، ونوح، ويعقوب، ويوسف، ويونس عليهم السلام.

٢ - شخصيات مقدسة أخرى:

ومن هذه الشخصيات شخصية مريم عليها السلام، وقد مر بنا كيف استغل السياب حادث هزها للنخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للمسيح فى التعبير عن بعد من أبعاد تجربته ^(١)، وقد استخدم أكثر من شاعر هذا الملمح من ملامح شخصية مريم عليها السلام فى التعبير عن تجارب مختلفة عن تجربة السياب.

فعبد الوهاب البياضى يوظف نفس الملمح فى قصيدة «الموت فى الحب» ^(٢) كرمز للقوى الإنسانية البكر، القادرة على تغيير هذا العالم الموبوء إلى عالم آخر أكثر وضاءة وإشراقاً. يقول موجهاً حديثه إلى تلك القوى:

(١) انظر ص ٨٧ من هذا البحث

(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب ١٩٦٨ ص ٢٢.

أيتها العذراء

هزى بجذع النخلة الفرعاء

تساقط الأشياء

تنفجر الشمس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار.

أما الشاعر عبد الرحيم عمر فيستلهم هذا الملمح من ملامح شخصية مريم عليها السلام في قصيدة «لن أهز الشجرة»^(١) لتصوير كذب الآمال التي علل بها أبناء فلسطين بدون نتيجة:

هزى إليك بجذعها. يارب قد كلت يداى ولا ثمر

.. هزى إليك، ومات فى زندى عزم قد يثت من الثمر

ونسير، لكنا نموت، نموت قد كلت عزائنا، وما عدنا نهز جذوع نخل
لم نعد نرجو ثمر.

وهناك ملامح أخرى من شخصية مريم عليها السلام وظفت فى الشعر المعاصر، كملمح حزنها على صلب المسيح عليه السلام - فى الموروث المسيحى - وغير ذلك من الملامح التى غالباً ما كانت ترتبط فى كل قصيدة باستخدام ملامح من شخصية المسيح.

ومن الشخصيات الدينية التى استدعاها شعرنا المعاصر والتى حظيت فى التراث الدينى بلون من القداسة، شخصية لعازر الذى أحياه المسيح بعد موته، وقد شاع توظيف لعازر رمزاً للبعث والحياة بعد الموت فى الشعر المعاصر، وإن كانت هذه الدلالة العامة لرمز «لعازر» قد أخذت صيغاً وأشكالا كثيرة لعل أنضجها وأعمقها ما فعله الدكتور خليل حاوى فى قصيدته الطويلة «لعازر عام ١٩٦٢»^(٢) حيث صور من خلال شخصية لعازر ذلك البعث العربى المجهض الذى فجّع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربى جديد، حتى إذا ما تحقق ذلك البعث

(١) ديوان: من قبل ومن بعد. مكتبة عمان. الأردن ١٩٧٠ ص ٤٣.

(٢) ديوان: بيادر الجوع. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ٣٥.

إذا به بعث كاذب، أو على حد قول الشاعر مخاطباً لعازر في المقدمة النثرية للقصيد: «وكيف تبعثك العناية وأنت ميت حجرته شهوة الموت، وفي طبيعة الانبعاث أن يكون تفجراً من أعماق الذات». ولعازر في هذه القصيدة «ليس ميتاً موتاً حقيقياً، بل هو ميت وسط أموات من جيله؛ فقبره هذا الوجود . . . وهو قرير بموته، غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقي . . . يخشى تبعات البعث، واستجابة المسيح لرجاء أخيه أن يبعثه، لأنه - على قلقه الضئيل في موته - يخاف ما يكلفه البعث من مشقة»^(١) ويبعث لعازر رغم ذلك على يد المسيح، ولكنه بعث مجهض أليم، نلمح آثاره على روجة لعازر - التي يستخدمها الشاعر في القصيدة رمزاً للحياة الحقيقة المتفجرة - ليصور عن طريق موقف لعازر منها بعد بعثه وسلوكه الذي يرشح موتاً في مقابل تفجرها بالحياة والحيوية مدى خيبة أمله في ذلك البعث الذي تم؛ حيث يقول على لسانها بعد أسابيع من بعث زوجها:

كان ظلاً أسوداً يغفو على مرآة صدرى
- روزقاً ميتاً على زوبعة من وهج نهديٍّ وشعري
كان في عينيه ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج . . .

فأى مفارقة فادحة بين هذه الحياة المتفجرة الحارة وبين الموت الراكد، وتحس روجته أن روجها العائد ليس هو ذلك الذي عاشت طويلاً تنتظر بعثه، وأنه يبدو غريباً عنها.

كنت أسترحم عينيه، وفي عيني عار امرأة أنت، تعرَّتْ لغريب
ولماذا عاد من حفرتة ميتاً كثيب
غير عرق ينزف الكبريت مسودَّ اللهب

وتظل هذه الصرخة الفاجعة هي النغمة الأساس في ذلك المونولوج الطويل على لسان الزوجة الذي يستغرق معظم القصيدة، حيث تردد عن طريق الاسترجاع

(١) د . غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٤٣٧، ٤٣٩.

الباطنى من حين لآخر على امتداد الحوار، وهى تتردد فى صيغة تساؤل مصدوم (ولماذا عاد من حفرة ميتاً كئيب؟! غير عرق ينزف الكبريت مسود اللهب!) ويجعل الشاعر هذه النعمة الفاجعة هى قرار الختام فى قصيدته، بعد أن ظلت صدى يتردد على امتداد القصيدة فى تلك الصيغة التساؤلية الداهلة، ولكن هذه النعمة فى ختام القصيدة تتخلى عن صيغة التساؤل لتأخذ صيغة إخبارية يقينية، حيث «يختم الشاعر قصيدته بهذا الصدى فى تقريرية حاسمة «عاد من حفرة ميتاً كئيب» ليس فيها تشكك السؤال. وتنتهى تجربة الشاعر هذه النهاية الفاجعة» (١).

ومن الشخصيات المقدسة التى استعملها شعراؤنا - إلى جوار هذه الشخصيات البشرية - شخصيات الملائكة؛ ومن شخصيات الملائكة التى شاعت فى شعرنا شخصيتا جبريل وعزرائيل عليهما السلام.

أما جبريل فهو رمز للقوة التى تصل الإنسان بالسماء، ففى قصيدة «السماء الثامنة» (٢) التى يستغل فيها أدونيس حديث المعراج النبوى يجعل جبريل رفيقاً لمحمد عليه السلام فى رحلته - كما هو فى حديث المعراج - حيث: «كان البراق يقوده جبريل، وجهه كآدم، عيناه كوكبان . . . الخ». ويصعد معه جبريل إلى السماء، وكلما لفت نظره شيء يسأل عنه جبريل، كما فعل محمد عليه السلام فى معراجيه، حيث كان جبريل هو مرشده ودليله، فحين يرى محمد صلى الله عليه وسلم ملاكاً لا يتسم يسأل جبريل عليه السلام: «من هو يا جبريل؟» فيجيبه جبريل: «عزرائيل . . اقترب وسلم . . .» وعندما يرى رجلاً طويلاً عليه مدرعة من صوف يسأله: «يا جبريل. من هو؟»، فيجيبه جبريل «هنا صئوك المفضل الكليم، موسى بن عمران، اقترب وسلم . . .» ويظل جبريل يرقى به فى السماوات حتى يصل إلى الحضرة الإلهية.

وفى «نشيد الأنبياء» من ملحمة إرم (٣) يتحدث الشاعر سميج القاسم عن رسول العصر فى مقابل الرسل السماويين موسى وعيسى ومحمد، وهو رسول لا

(١) على عثرى زايد: موسيقى الشعر الحر. رسالة ماجستير. كلية دار العلوم ١٩٦٨ ص ٢٢٩.

(٢) المرح والمرابا ص ١٤٥.

(٣) إرم ص ٥٩.

تربطه بالسماء تلك الصلة التي كانت تربط الأنبياء بها، ويعبر الشاعر عن عدم وجود تلك الصلة بأن جبريل لم يهبط إليه ببشارة النبوة في موكب من الملائكة، يقول الشاعر متجهاً بحديثه إلى هذا النبي: «ماجئت بالتنزيل، لم يفجأك جبرائيل في رهط الملائك بالنبوة...» إلخ.

أما عزرائيل فهو رمز لقوى الفناء والموت التي تسحق الإنسان وتهدد أمنه وراحته، ففي قصيدة «ثعلب الموت» للسياب^(١) يعبر به الشاعر عن القوى الباغية التي تسحق شعبه وتفرض عليه الدمار والهلاك:

ثعلب الموت، فارس الموت عزرائيل يدنو ويشحذ البصل . . آه
منه آه، يصك أسنانه الجوعى، ويرنو مهدداً . . . يا إلهى

أما فى قصيدة «حفار القبور»^(٢) فإن الشاعر يقدم لعزرائيل صورة غريبة حيث يصور حفار القبور ساخطاً لأن عزرائيل لا يزور قريته، ومن ثم فلا أحد يموت، وكأنما عزرائيل نفسه مات، وهو ناظم على هذه الغربان التى تنعب بدون أن يحدث ما يستوجب هذا النعيب؛ فالكون لا يزال يغص بالأحياء، رغم أنهم يبدون فى صورة الأموات:

وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب
باق يدور . . يعج بالأحياء . . مرضى جائعين
بيض الشعور كأعظم الأموات، لكن خالدين
لا يهلكون؟! علام تنعب؟ إن عزرائيل مات

وهو فى موضع آخر من القصيدة يتصور أن عزرائيل مشغول فى الحرب يكدح فيها طوال اليوم، ومن ثم فلا وقت لديه لزيارة المدن والقرى التى ضاقت بساكنيها - والشاعر يدين بهذا التصور الحروب وما تجره على الإنسانية من دمار -:

نبئت عن حرب تدور، لعل عزرائيل فيها
فى الليل يكدح والنهار، فلن يمر على قرانا
أو بالمدينة وهى توشك أن تضيق بساكنيها

(١) أنشودة المطر ص ٤٤٧ .

(٢) أنشودة المطر ص ٥٤٣ .

أما أدونيس فيقدم عزرائيل في «السماء الثامنة» بصورة أقرب إلى أن تكون تعبيراً عنه منها إلى أن تكون تعبيراً به، حيث يصور ملامحه كما وردت في الموروث الإسلامي حين يشرح للرسول الكريم مهمته في قبض الأرواح على نحو ما يرويه الموروث الإسلامي:

سألت: كيف تقبض الأرواح؟ قال: سهل

حين يتم أجل الإنسان

أرسل أربعين من ملائكي ينتزعون روحه من العروق

فإن تكن طيبة قبضتها بحرية من نور

حينما نصير في حلقومه أسلها كشجرة تسل من عجين

وإن تكن خبيثة قبضتها بحرية من سخط.

٣ - الشخصيات المنبوذة:

وهي تلك الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة، ويمكن التمييز بين نوعين من هذه الشخصيات؛ النوع الأول شخصيات حلت عليها اللعنة لتمردا على إرادة الله عز وجل، وعلى قمة هذا الفريق يقف «الشیطان» ويتلوه في الصف «قابيل» بن آدم أول قاتل على وجه الأرض متحدياً إرادة أبيه وإرادة الله. أما النوع الثاني فسبب لعنته السقوط وليس التمرد، وعلى رأس هذا الفريق يقف يهوذا تلميذ المسيح الذي وشى به إلى الكهنة.

وقد وجدت شخصيات النوع الأول لونا من تعاطف الأدباء في العصر الحديث، وخصوصاً الأدباء الرومانتيكيين، حيث احتضنوا تمردا كتعبير عن النزعة إلى الحرية، وكان رائد الرومانتيكيين في التعبير عن تمرد الشيطان هو الشاعر الإنجليزي ملتون في «الفردوس المفقود» الذي كان بطله الأول الشيطان، وقد تغنى الشاعر بنزعته إلى الحرية وتفرده، وقد تأثر الرومانتيكيون جميعاً بصورة الشيطان عند ملتون حيث صوره بصورة الثائر الذي نبذ قسراً من عالم الخير فاضطر إلى احتراف الشر؛ ومن تبنى هذه الصورة من الأدباء الرومانتيكيين: بيرون، وألفريد دي فيني، وفكتور هيغو، وسواهم^(١).

(١) انظر د. غنيمي هلال: الأدب المقارن ص ٢١٣ وما بعدها.

أما قابيل فهو ابن آدم الذى قتل أخاه لمتعه من الزواج من أخته التوأم، ويقال إن حواء كانت تنجب من كل حمل توأما ولداً وبنتاً، فكان كل ولد لا يتزوج أخته التى ولدت معه وإنما يتزوج فتاة التوأم الآخر، وقد تمرد قابيل على هذه الشرائع لأن الفتاة التى ولدت معه كانت أجمل من التى ولدت مع هابيل، ومن ثم أراد أن يحتجزها لنفسه، ولما احتكما إلى أبيهما طلب منهما أن يقدمتا قربانين والذى يقبل قربانه يتزوج الفتاة المتنازع عليهما، فقبل الله قربان هابيل، فقتله قابيل ليمنعه من الزواج بأخته^(١).

وقد منح الأدباء الرومانتيكيون ومن جاء بعدهم شخصية «قابيل» من الاهتمام والاحتراف قدر ما منحوه لشخصية الشيطان، ومجدوا قابيل القوى الذى واجهه الله بأنه خلق الشر بينما أدانوا ضعف هابيل وخنوعه. ويعتبر بيرون رائد الرومانتيكيين فى هذا المجال بمسرحيته عن قابيل، وإن كانت قد سبقتها فى القرن الثامن عشر بعض محاولات شعرية ومسرحية حاولت أن تدافع عن قابيل وتقف فى صفه، ولكن شخصية قابيل لم تأخذ دلالتها المتمردة على القهر إلا على يد بيرون، وبعد بيرون سار فى نفس طريقه شعراء كبار - رومانتيكيون وبرناسيون ورمزيون - كبلانش وهيجو وميشليه ولو كونت دى ليل وبودلير وغيرهم من الشعراء الغربيين الذين تعاطفوا مع مأساة قابيل وتغنوا بتضحيته وبتمرده^(٢).

وقد تأثر شعراؤنا المعاصرون بهذه الاتجاهات الغربية المتعاطفة مع مأساة هذه الشخصيات المنبوذة. وقد ظهرت بوادر هذا التأثير فى قصيدة عباس العقاد «ترجمة شيطان»^(٣)، وفى هذه القصيدة يروى الشاعر قصة «شيطان سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه، وتشابه الصالحين والطالحين عنده، فقبل الله منه هذه التوبة، وأدخله الجنة. . . غير أنه ما عثم أن سئم عيشة النعيم، ومل العبادة والتسبيح، وتطلع إلى مقام الألوهية لأنه لا يستطيع أن يرى هذا الكمال الإلهى ولا يطلبه. . فجهر بالعصيان فى الجنة، ومسحه الله حجراً»^(٤). يقول الشاعر مصوراً تمرد الشيطان بصورة لا تخلو من تعاطف معه:

(١) انظر تفاصيل القصة فى: قصص الأنبياء ص ٣٧، وقصص القرآن ص ٧، وتاريخ الطبرى ج ١ ص ٦٨.

(٢) انظر Mythes Et Mythologie Dans La Littérature Française, PP. 153 - 159.

(٣) الأدب المقارن ص ٣١٦.

(٤) ديوان العقاد. مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج. أسوان ١٩٦٧ ص ٢٤١.

هو روح يحسد الله، وما	أعجب الحاسد ليله الصمد
كلما أبصره محتكماً	أصغر الكون وأزرى بالأبد
.....
قال: سبحانه يا مولى الموالى	وتعاليت، ولسنا نعتلى
لا سلام اليوم يقبره مقالى	أيها المولى، فهل تغفر لى
أيها المولى ونوليك العزاء	ويعزى سيد يفقد عبدا
فاقد العبدان أولى بالثناء	من فتى يآلم للأرباب فقدا (١)

وقد شاعت هذه الدلالة للشيطان فى الكثير من قصائد شعرائنا المعاصرين؛ فأمل دنقل يعتبره فى «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» (٢) رمزاً للمتمرد الحر الذى دفع فى سبيل حريته أفدح الثمن؛ ومن ثم فهو يمجد رفضه ويتغنى به على لسان سبارتاكوس:

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال: لا فى وجه من قالوا: نعم... .

من قال: لا فلم يمت، وظل روحاً عبقرية الآلم.

وفى قصيدة «تجديف» لمحمد أحمد العزب (٣) يغدو رمزاً للقوة وللقدرة على ارتياد المجهول:

الشيطان!؟

إن كان الأقوى فسأعبد هذا الأقوى

. إنى أهواه لأنى أبدأ ألقاه

أبدأ يبهرنى بالمجهول، فعمرى سفر مجهول.

(١) السابق ص ٢٥٠، ٢٥١.

(٢) ديوان: البكاء بين يدى ررقاء اليمامة ص ١٠.

(٣) ديوان: مسافر فى التاريخ ص ٢٠٣.

أما قابيل فقد أخذ في شعرنا المعاصر دلالة أخرى مختلفة عن دلالة الرومانتيكية، وقرينة من دلالاته الدينية الموروثة؛ فقابيل رمز لكل سفاح، ولكل قاتل، ولكل معتد . . . خصوصاً إذا كان ضحيته يمت إليه بصلة ما.

فالسباب - هو أكثر شعرائنا المعاصرين استخداماً لشخصية قابيل - يستعمله دائماً رمزاً للجاني، بينما يستخدم هايل رمزاً للضحية؛ فاللاجئ الفلسطيني هايل، والجنّة الذين شردوه من أرضه هم قابيل:

قابيل أين أخوك؟ أين أخوك؟ جمعت السماء

أماها لتصبح، كورت النجوم إلى نداء

قابيل أين أخوك؟

أين أخوك؟

يرقد في خيام اللاجئين^(١).

ومعظم شعرائنا المعاصرين يوظفون «قابيل» بهذه الدلالة؛ فالشاعر شاذل طاقة يكتب قصيدة من خمسة مقاطع عنوانها «قابيل في الدلملمجة»^(٢)، يرمز فيها بقابيل للقوى الباغية الجانية، فيقول في أحد مقاطع القصيدة على لسان هايل:

وأخى قابيل يفتش بين الأطمار

عن سر الثوار

عن سكين يغمدها في قلب الصورة

عن جبل ينفع في شق القمر

ويقول في مقطع آخر مصوراً جريمة قابيل:

هايل مات

(١) قصيدة «قافلة الضياع» ديوان «أنشودة المطر» ص ٣٦٨.

(٢) ديوان «ثم مات الليل» مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٣ ص ٧، والدلملمجة بئر مهجورة في إحدى ضواحي الموصل يتبرك بها أهل المدينة.

هايل مات

وأولموا فى التل للشيطان

لم يبق منه من دم الإنسان

إلا فتات

إلا فتات.

على أننا رغم شيوخ هذه الدلالة لقاييل فإننا لا نعدم أن نجد لدى بعض شعرائنا المعاصرين نوعاً من التأثير بالتأويل الرومانتيكى لشخصية قاييل، يتمثل فى التعاطف مع مأساته التى لم يكن له يد فيها؛ ومن نماذج هذا التأثير قصيدة «ثلاث قصائد لفلسطين» لعبد الكريم السبعواوى^(١). حيث يعبر من خلال قاييل عن الإنسان الفلسطينى الذى يحمل على كاهله ثقل قضيته ومأساته التى لم يكن له يد فى وقوعها:

هايل على كفى ما أثقله

هم قتلوه ولكن أنا أحمله .

وفى الآيات نبرة واضحة من العطف الرومانتيكى على موقف قاييل .

أما النوع الثانى من الشخصيات المنبوذة فى التراث الدينى، والتى لم تحل عليها اللعنة بسبب تمرداها على الشرائع والتعاليم وإنما بسبب خطيئة أخلاقية لا تقبل التبرير، أو جريمة فى حق الإنسان، فإننا لا نجد أحداً من شعرائنا استخدم مثل هذه الشخصيات فى غير التعبير عن جوانب السقوط والخسة والجريمة فى تجربة الإنسان المعاصر، ومن أشهر هذه الشخصيات شخصيتا يهوذا الأسخريوطى - تلميذ المسيح الذى وشى به وأسلمه^(٢) - والمسيح الدجال الذى يأتى قبل قيام الساعة ليفتن الناس عن دينهم^(٣).

(١) آداب يناير ١٩٦٦ ص ٣٣.

(٢) إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون.

(٣) انظر الأحاديث الواردة عن المسيح الدجال وصفاته وفتته فى «صحیح الترمذی» مطبعة الصاوى ١٩٣٤ ج ٩ ص ٧٨ وما بعدها.

فشخصية يهوذا ترمز في كل شعرنا المعاصر للجريمة، وللخيانة والسقوط،
فهو في «مدينة السندباد»^(١) يغرى الكلاب بأطفال المدينة تنهش لحومهم:

فيها يهوذا أحمر الثياب

يسلط الكلاب

على مهود إخوتي، الصغار والبيوت

تأكل من لحومهم.

وهو في كل قصائد الشعر الحديث يحمل نفس الدلالة.

أما المسيح الدجال أو الأعور الدجال فإن شعراءنا قد عبروا من خلاله عن
القوى التي تحاول أن تفتن الناس عن معتقداتهم، أو أن تسلبهم مقدساتهم؛
فالشاعر يوسف الخطيب يعبر به في قصيدته «دمشق والزمن الرديء»^(٢) عن رجل
الانفصال الذي أغرى الشعب السوري بالانقضاء على الوحدة في أيلول ١٩٦٦:

«ويكون في أيلول دجال مسلمة، فيرضع ثدي خفاش من الصحراء، ثم
يكون طاعون، ويولد في المواخير القصيد».

إنه جزء من هذه الرؤيا الكابوسية الرهيبة التي يتنبأ بها الشاعر.

ونزار قباني يعبر من خلاله عن رجل العدوان الإسرائيلي الذي يهدف إلى
أن يسلب الشعب الفلسطيني مقدساته، ويتنبأ بالهلاك لرجل العدوان وبالخلود
لقوى الحق العربية في كل مظاهر الوجود في فلسطين:

سوف يموت الأعور الدجال

ونحن باقون هنا حدائقاً وعطر يرتقال^(٣).

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٤٦٣.

(٢) ديوان: واحة الجحيم. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٤ ص ٥٧.

(٣) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، منشورات نزار قباني. بيروت ١٩٦٩ ص ٣٢.

وفى قصيدة «الأعور الدجال»^(١)، يتنبأ شاذل طاقة بهزيمة المسيح الدجال على يد إحدى الغايات ممن جاء لفتنتهم حيث نجحت هى فى إغوائه ومعرفة سره عن طريق الخمر، وكانت النهاية:

وكان . . . وصار المقدر

وفى الصبح قام على الراية

صليب تدلى عليه نبى مزور

وقد فقت عينه الثانية . .

وهكذا نرى مدى ثراء المصدر الدينى، ومدى غنى وتنوع ما استمده شعراؤنا المعاصرون منه من شخصيات استطاعت أن تستوعب تجربة الشاعر المعاصر بشتى أبعادها الفكرية والسياسية والاجتماعية والنفسية.

(١) ديوان: الأعور الدجال والغرباء ص ٨٩.

ثانياً: الموروث الصوفى

١ - بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية:

كان التراث الصوفى واحداً من أهم المصادر التراثية التى استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية . . وحتى السياسية والاجتماعية .

وليس غريباً أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية - خصوصاً فى صورتها الحديثة التى يغلب عليها الطابع السريانى - وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى فى ميل كل من الشاعر الحديث والصوفى إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به «فعد السيرىالى كما عند الصوفى يبدو النزوع إلى الاتحاد، وهذا النزوع شديد الوضوح لدى السيرىالى ، ولدى متطرفى الصوفية الذين يقولون بوحدة الوجود، وحتى لدى الصوفيين الذين لا يؤمنون بوحدة الوجود تبدو حالة الجذب الصوفى التى تتباهم كما لو كانت استجابة لحاجتهم إلى هذه الوحدة» (١).

وليس أدل على عمق الرابطة التى تربط الصوفى بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الخلاج وابن عربى وابن الفارض ورابعة وسواهم، كانوا فى نفس الوقت شعراء كباراً، وقد استخدموا الشعر فى التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية.

ولقد أحس شعراؤنا المعاصرون - خصوصاً ذوى النزعة السريالية الملموسة - بمدى قوة هذه الصلة التى تربط بين تجربتهم والتجربة الصوفية وعبروا عن هذا الإحساس، وعن أبرر مجالات هذه الصلة بين التجريبتين، حيث نرى شاعراً كأدونيس يفسر سر ارتباطه بالموروث الصوفى بميل كل من التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحديثة إلى تجاوز الواقع وإلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مظاهر

(١) Grastre (Victor): Poésie Et Mystique, Editions Neuchâlet, Suisse 1966, P. 165..

الوجود فـ «لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية فى مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر، والرؤى الغارقة فى قرارة الروح، فى هذا ما يفسر اتصالى بالصوفية: النسم المبثوث فى العالم، حيث التجربة انبثاق كونى، طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم فى المادة، فتصرخ الأشياء وتتآخى هكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف، وترد الكثرة إلى الوحدة فتمتازج أشياء العالم، ويتوحد أى شىء مع أى شىء»^(١).

ولقد كان شعر أدونيس فى مجمله تعبيراً عن هذا النزوع إلى الاتحاد الحميم بكل مظاهر الكون:

وَحْدَ بى الكونُ؛ فأجفأه تلبس أجفأنى
وحد بى الكون بحرّيتى فأينا يبتكر الثانى^(٢)

ولم يكن أدونيس هو الوحيد من بين شعرائنا المعاصرين الذى عكس - فى شعره وفى كتاباته معاً - إحساساً عميقاً بهذه الصلة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، وبهذه النزعة الجارفة إلى الاتحاد بالوجود، فكثير من شعرائنا قد عكسوا - بدرجات متفاوتة - هذا الإحساس، وعبروا عنه؛ فصالح عبد الصبور يرى أن «التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهى العودة بالكون إلى صفاته وانسجابه، بعد أن يخوض غمار التجربة»^(٣).

ولقد قرأ عبد الصبور تراثنا الصوفى وعائشه، واستخدم الكثير من مصطلحات المعجم الصوفى حتى فى شرح تصوره لطبيعة التجربة الشعرية،

(١) أدونيس: خواطر حول تهرى الشعرية. آداب مارس ١٩٦٦ ص ١٩٦.

(٢) أدونيس: مقطع «وحدة» من قصيدة «طرف العالم». أغاني مهيار الدمشقى. ط ١. دار مجلة شعر. بيروت.

١٩٦١ ص ٢٠٢.

(٣) حياتى فى الشعر ص ١١٩.

مراحل تكون القصيدة، وقد حاول أن يقابل كل مرحلة من مراحل تطور التجربة الشعرية بما يوازيها في التجربة الصوفية، وأشار إلى أن الصوفية هم أول من ربط بين التجربة الروحية والرحلة، واعتبروا بحثهم عن الحقيقة سفرًا مضميًا قد ينتهي بصاحبه إلى النهاية السعيدة المرجوة التي عبر عنها أحدهم بقوله «انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا» ويعتبر عبدالصبور أن هذا هو غاية التجربة الفنية كما هو غاية التجربة الصوفية^(١).

ولقد استغل عبد الصبور ربط الصوفية بين التجربة الصوفية والرحلة في قصيدته « أغنية ولاء»^(٢) التي يصور فيها رحلته في سبيل الشعر مستغلًا فيها الجو الصوفي، ومفردات الرحلة الصوفية في سبيل الوصول؛ فالشعر - في القصيدة - هو محبوب الشاعر الذي يتبتل إليه، ويظهر ذاته ليستطيع الوصول إليه، كما يتبتل الصوفي إلى محبوبه، ويظهر ذاته لكي تشف حتى يستطيع الوصول إليه؛ فهو يناجي الشعر في ضراعة صوفية شفاقة:

خرجت لك

على أوافي محملك

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

.....

«ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق»

.....

معذبي ... يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السني حبة التبيع

فإنني مطيع

(١) السابق ص ٨ وما بعدها.

(٢) ديوان: الناس في بلادى. ط١. دار الآداب بيروت ١٩٥٧ ص ١١١.

وخادم سميع

فإن أذنت إننى النديم بالأسمار . . . إلخ.

على أن أدونيس وعبد الصبور وغيرهما من شعرائنا المعاصرين لم يكونوا هم أول من لجأ إلى الموروث الصوفى واستغله، فقد سبقهم إلى ذلك بعض رواد الرمزية فى شعرنا العربى الحديث، كبشر فارس الذى استغل بعض معطيات التراث الصوفى فى الإيحاء ببعض المعانى المبهمة التى تند عن تناول الحس «وقد ساعده على ذلك أن تجربته فى استبطان المحسوس تشبه - فى مثالياتها وما تقتضيه من مكابدة - طبيعة التجربة الصوفية. وقصيدته «إلى فتاة» نموذج لهذا المزج الفنى بين الجانبين، فهى محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة:

ثورة القطب الخطير	بصرينى يا وضوح
يقظ لكن حسيـر	أنا فى وهج الفـتـوح
وكبـا فهم كـسـير	خف بى كـشـف طـمـوح
.....

فوضوح رمز الروح الهادية إلى عالم المجردات المحضة، والقطب والفتوح والكشف رموز يستغل الشاعر ما فيها من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول، وعجز عن الإدراك العقلى الواضح لما من شأنه الغموض، وما يكتفى فيه باللمحة المبهمة عن الشرح والتقرير^(١).

ولكن بشر فارس ورواد الرمزية لم يستخدموا من التراث الصوفى سوى المعجم والجو الصوفى العام، أما استعارة شخصيات من التراث الصوفى للتعبير من خلالها عن بعض جوانب تجربة شاعرنا المعاصر فذلك أمر لم يشع فى شعرنا إلا فى بداية الستينيات من هذا القرن، وهذا الجانب بالذات من جوانب صلة الشاعر المعاصر بالموروث الصوفى هو ما يهم هذا البحث.

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر. ص: ٣٢٢، وقد نشرت القصيدة فى «الكاتب المصرى» فى مارس سنة ١٩٤٧.

٢ - الشخصيات الصوفية فى شعرنا المعاصر:

سندھش حين نعرف أن عدد الشخصيات الصوفية التى استدعاها شعراؤنا المعاصرون لا يتكافأ وهذا الاهتمام الكبير الذى أولاه شعراؤنا للموروث الصوفى، ولا يعبر عن مدى قوة الرابطة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، هذه الرابطة التى أجهد شعراؤنا أنفسهم فى التعبير عنها فى كتاباتهم.

وستزداد دهشتنا حين نعرف أن شخصية واحدة من بين هذه الشخصيات الصوفية القليلة التى استدعاها شعراؤنا هى التى استقطبت الشطر الأعظم من اهتمام هؤلاء الشعراء، وكانت محور العدد الأكبر من الأعمال الشعرية التى استخدمت شخصيات صوفية، حتى إن الأعمال التى كتبت حولها تفوق فى عددها وكمها مجموع ما تناول باقى الشخصيات الصوفية مجتمعة من أعمال، وهذه الشخصية هى شخصية «الحلاج» شهيد الصوفية، الذى صلب ببغداد لست بقين من ذى القعدة سنة ٣٠٩هـ^(١).

ولعل جزءاً من دهشتنا يزول حين نعرف أن شخصية «الحلاج» كانت أوفى شخصيات تراثنا الصوفى حظاً من اهتمام المستشرقين وعنايتهم، فقد وقف عليه المستشرق الفرنسى الكبير لوى ماسينيون الشطر الأعظم من حياته، وقد كتب عنه كتاباً رائعاً، وعدة مقالات وأبحاث لعل أشهرها البحث الذى كتبه بعنوان «المنحنى الشخصى لحياة الحلاج، شهيد الصوفية فى الإسلام» وقد ترجم الدكتور عبدالرحمن بدوى هذا البحث ونشره فى كتابه «شخصيات قلقة فى الإسلام» وسنرى مدى عمق تأييز هذا البحث فى شعرائنا الذين تناولوا شخصية الحلاج. كما أن ماسينيون نشر عدة أعمال للحلاج منها ديوانه، وكتابه «الطواسين» وكتاب «أخبار الحلاج» الذى جمع مجموعة من أخبار الحلاج وأقواله، وقد ترجم هذه الأعمال كلها إلى الفرنسية، كما نشر أربعة نصوص تناولت حياة الحلاج جمعها من كتب التاريخ والطبقات ونشرها بعنوان «النصوص الأربعة» أو «الأصول الأربعة»

(١) انظر: عبد الوهاب الشعراني: الطبقات الكبرى (لواقح الأنوار فى طبقات الأخيار) مطبعة صبيح ج ١ ص ٩٢.

QUATRE TEXTES ، وقد قدم لكل هذه الأعمال بمقدمات ضافية ، وتابع ماسينيون في هذا الطريق ، عدد من المستشرقين الذين كتبوا عن التصوف الإسلامى .

ولقد كان لهذا الاهتمام البالغ من المستشرقين بشخصية الحلاج صدها لدى شعرائنا المعاصرين الذين فتنوا بهذه الشخصية ، فتناولوها فى عدد من القصائد أشهرها تلك القصيدة الطويلة التى كتبها عبد الوهاب البياتى بعنوان «عذاب الحلاج» ، كما كان الحلاج محوراً لمسرحيتين شعريتين ، إحداهما «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور ، وثانيتهما «الحلاج» لعبدان مردم ، وإن كانت هذه المسرحية الثانية من قبيل مسرحيات «التعبير عن الشخصية التراثية» وليس «التعبير بها» .

وقد تأثرت هذه الأعمال فى مجملها بكتابات المستشرقين عن الحلاج ، وبتأويلاتهم لجوانب شخصيته ، وثمة جانبان من جوانب شخصية الحلاج أجهد المستشرقون - وخاصة ماسينيون - أنفسهم فى إبرازهما والإحاح عليهما ، وكان لهما الجانبين تأثير واضح فى الأعمال الشعرية التى تناولت شخصية الحلاج .

وأول هذين الجانبين محاولة إثبات نوع من التأثير المسيحى على حياة الحلاج وعقيدته ، وماسينيون يتلمس الأسباب لإثبات هذا التأثير فىرى فى بقاء الحلاج عاماً كاملاً فى الحرم فى حالة صوم وصمت دائمين ، «اقتداءً بمريم التى فعلت هذا - حسبما يقوله القرآن - استعداداً لميلاد الكلمة فيها» (١) .

كما يرى أن فكرة «أبدال العالم» - أى دعائمه المستورة من الأولياء فى كل جيل - التى كان يعتنقها الحلاج تتفق مع الفكرة المسيحية عن النفوس الملكية التى تشارك فى العطف ، وتعوض وتقوم مقام المسيح فى عذابه الفادى (٢) ، وأن «موت الحلاج» يثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين فى النزعة الصوفية أنه لا بد من التألم من أجل الخلاص ، وأن الصليب فداء وقداصة» (٣) .

(١) ماسينيون (لويس) : المنحنى الشخصى لحياة الحلاج شهيد الصوفية فى الإسلام . ترجمة : د . عبد الرحمن بدوى ، فى كتاب «شخصيات قلقة فى الإسلام» . مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢) السابق ص ٩٠ .

(٣) السابق ص ٩١ .

وأخيراً فإنه يرى فى نظريته فى الحلول، أو نظرية «الهوهو» كما يسميها تأثيراً للعقيدة اليهودية والنصرانية، وقد ضمن الحلاج هذه العقيدة أبياته الشهيرة:

سبحان من أظهر ناسوته سر سنى لاهوته الثاقب
ثم بدا لخلقـه ظاهراً فى صورة الأكل والشارب
حتى لقد عاينه خلقه كلحظة الحاجب بالحاجب

ويرى أن البيت الأول يتضمن إشارة إلى ذلك المشهد الذى دعيت فيه الملائكة إلى التعرف فى آدم على «الهوهو»، فى حين تطبق الآيات التالية نظرية «الشاهد الآن» على شخصية المسيح. «والآيات فى مجموعها تشهد بمحاولات الحلاج أن يدخل إلى الإسلام العربى فكرة مستمدة من المعجم اللاهوتى المسيحى السريانى، وهى فكرة الطبيعة المزدوجة للإله «اللاهوت والناسوت»^(١).

ويتفق أربرى مع ماسينيون فى هذه القضية فيرى أن الحلاج وإن «كان يرى مع الجنيد فى التجربة الصوفية نوعاً من الاتحاد بالله، فإنه تجاوز الجنيد بخطوة حيث ذهب إلى أنه من الممكن جداً فى مثل هذه الحالة اعتبار الصوفى إلهاً مجسداً، ويطبق الحلاج هذه الفكرة على شخصية المسيح وليس على شخصية محمد - كما كان يتوقع منه . . . وأن أسطورة موته توجته بهالة من الجلال النادر، وتركت مجالاً لمقارنتها بقصة الصلب المسيحية، التى ربما كانت حاضرة فى ذهن الحلاج وسط آلامه»^(٢).

ومن فرط حرص ماسينيون على إبراز هذا الجانب فقد سمي كتابه عن الحلاج «آلام الحلاج» La passion d'al - Hallaj وهو نفس الاسم الفرنسى الذى يطلق على آلام المسيح عليه السلام.

Massignon (Louis): Observations (sur Kitab El `Tawasin). Geuthner. paris. 1913. (١)
p. 131.

Arberry (A.J): Le Soufisme, traduction de Jean Gouillard, Ed. Cahiers du Sud 1959, (٢)
pp. 68 - 69.

أما الجانب الثانى الذى حرص المستشرقون على إبرازه، فهو البعد السياسى لمحنة الحلاج، واعتبار أن السبب الحقيقى وراء صلبه هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرفة، وتكاد هذه الفكرة تكون هى المحور الأساسى لمقال ماسينيون عن المنحنى الشخصى لحياة الحلاج.

ولاشك أن فى أخبار الحلاج وأقواله ما يمكن أن يعد أساساً لمثل هذين الجانبين مثل قوله:

على دين الصليب يكون موتى ولا البطحا أريد ولا المدينة ^(١)

ومثل أشعاره الكثيرة فى وحدة الوجود والحلول فيما يتصل بالجانب الأول، ومثل ما روى من أخبار فى بعض الكتب - كالفهرست ووفيات الأعيان - عن اتصاله بالعلوين وبالقرامطة وتهديده للخلافة القائمة ^(٢) فيما يتصل بالجانب الثانى، غير أن هذين الجانبين لم يكونا أبرر جوانب حياة الحلاج، على نحو ما صورتها كتابات المستشرقين.

ويهمنا هنا أن نقرر أن أهم الأعمال الشعرية التى استدعت شخصية الحلاج فى شعرنا المعاصر قد تأثرت كثيراً بكتابات المستشرقين، وبإلحاحهم على إبراز هذين الجانبين من جوانب حياة الحلاج، حيث وجدناها تركز أيضاً على هذين الجانبين وتبرزهما، وتجعل منهما المحور الأساسى الذى تدور حوله حياة الحلاج، والملمح الأساسى من ملامح شخصيته.

فبعد الوهاب البياتى يجعل عنوان قصيدته عن الحلاج - وهى من أهم ما تناول حياة الحلاج من قصائد - «عذاب الحلاج» ^(٣) وهو يكاد يكون ترجمة حرفية للعنوان الذى اختاره ماسينيون لكتابه La Passion d'al Hall هذا العنوان الذى يهدف إلى التوحيد بين محنة الحلاج، ومحنة السيد المسيح - فى الموروث المسيحى - .

(١) ديوان الحلاج. نشر ماسينيون بباريس Librairies orientales ١٩٥٥ ص ٩١.
(٢) انظر: طه عبد الباقي سرور: الحسين بن منصور الحلاج شهيد التصوف الإسلامى. المكتبة العلمية. القاهرة ١٩٦١ ص ٢٠١، ٢٠٢.
(٣) ديوان: سفر الفقر والثورة ط ١. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ١١.

وهو فى القصيدة يستعير بعض ملامح المسيح للحلاج، فهو حين يصور
مطاردة قوى البغى له ولأتباعه وأفكاره يستغل ملمحاً من ملامح المسيح، وهو
العشاء الأخير الذى تناوله المسيح مع تلاميذه قبل القبض عليه، فيقول فى المقطع
الذى عنوانه بالصلب بعد أن يتحدث عما فعله القضاة والشهود والسياف به:

من أين لى أن أعبر الضفاف؟

والنار أصبحت رماداً هامداً . . من أين لى يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتى . . عشائى الأخير فى وليمة الحياة.

وهو أخيراً يعطى حادث صلب الحلاج نفس الدلالة التى أخذها صلب
المسيح فى شعرنا المعاصر، وهى البعث من خلال الموت، وميلاد الحياة الجديدة من
أشلائه:

أوصال جسمى أصبحت سماد

فى غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقى

وعاشقى

ستكبر الأشجار

أما الجانب الآخر - وهو البعد السياسى لمحنة الحلاج - فهو أشد وضوحاً
لدى البياتى، بل إنه المحور الأساسى الذى تدور حوله القصيدة كلها، فهو يتكلم
باسم الفقراء الذين منحوه هذه الأسمال التى يلبسها، وهذه الأقوال التى يتفوه
بها، وهو فى مقطع «المحاكمة» يلخص سبب محاكمته فى كلمتين:

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

أما مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور فإن الشاعر يعترف صراحة
بعمق تأثره بمقال ماسينيون عن «المنحنى الشخصى لحياة الحلاج» ثم بكتاب أخبار
الحلاج الذى حققه ماسينيون وعلق عليه مع بول كراوس^(١).

(١) انظر التذييل الذى كتبه الشاعر لمسرحية «مأساة الحلاج». دار القلم. القاهرة ١٩٦٧.

ونحن نرى الملمحين السابقين كليهما شديدي الوضوح من خلال المسرحية؛
فمحاولة إسقاط ملامح مسيحية على الحلاج ملموسة في أكثر من موضع من
المسرحية، فهو حين يتحدث إلى الجماهير يستخدم معجماً قريباً من معجم المسيح
في مواعظه:

إلىَّ إلىَّ يا غرباء . . يا فقراء . . يا مرضى
كسرى القلب والأعضاء قد أنزلت مائدتى . . إلىَّ . . إلىَّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا
إلىَّ إلىَّ أهديكم إلى ربي وما يرضى به ربي^(١).

وهو في موضع آخر يسوق حواراً بين الحلاج وأحد السجناء يصفى الحلاج
على نفسه فيه بعض ملامح المسيح، وهي قدرته على إحياء «الأرواح الموتى»
بالكلمات كما كان المسيح يحيى الأجساد، حيث يسأله المسجون:
أمسيح ثان أنت؟.

فيجيب الحلاج:

لا . . لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعط تصرفه في الأجساد
أو قدرته في بعث الأشلاء

فقتعت بإحياء الأرواح الموتى

فيعلق المسجون ساخراً:

ما أهون ما تقنع به

فيقول الحلاج:

(١) السابق ص ٦٧.

لم تفهم عنى يا ولدى
فلكى تحيى جسداً حَزْ رتبة عيسى أو معجزته
أما كى تحيى الروح فيكفى أن تملك كلماته

ثم هو أخيراً يردد بالنسبة للحلاج نفس الدلالة التى درج شعراؤنا على
إضافتها على صلب المسيح، وهى بعث الحياة من خلال موته، حيث يقول على
لسان الحلاج - فيما يرويه عنه مقدم مجموعة الصوفية -:

كان يقول: إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس لوريد
شجيرة جدية ررعتها بلفظى العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان
ثمرة تكون فى مجاعة الزمان

خضراء، تعطى دون موعد، بلا أوان (١)

أما البعد السياسى لمحنة الحلاج فهو بدوره واحد من المحاور الأساسية
للمسرحية، حيث حاول الشاعر فى المسرحية أن يصور - من خلال الحلاج -
موقف صاحب الكلمة من المجتمع، ومن السلطة، أو على حد ما يقول الشاعر:
«ألفت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم
ويموت كان عذاب الحلاج طرْحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات
الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم
الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن
يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم» (٢).

(١) السابق ص ١٩، ٢٠.

(٢) حياتى فى الشعر: ١١٩، ١٢٠.

وإلى جانب هذين العاملين اللذين يعدان أهم ما تناول شخصية الحلاج هناك عدة أعمال أخرى لا تبلغ فى مدى نجاحها فى استخدام شخصية الحلاج المدى الذى وصل إليه هذان العملان، ومن هذه الأعمال: «مرثية الحلاج»^(١) لأدونيس، التى يرمز فيها بالحلاج إلى خلود الكلمة الصادقة المناضلة وانتصارها:

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا. . . وبعثنا القريب

وهناك قصيدة لخليل أحمد خليل عنوانها «رؤيا الحلاج»^(٢) وأخرى لنيل ياسين عنوانها «تأملات الحلاج فى الزمن الغابر»^(٣) هذا بالإضافة إلى مجموعة قصائد استخدمت شخصية الحلاج استخداماً جزئياً، كعنصر فى صورة شعرية، أو مقابل تصويرى لبعد من أبعاد التجربة، وليس إطاراً كلياً للتجربة برمتها شأن الأعمال السابقة.

بقى من الأعمال التى تناولت شخصية الحلاج مسرحية «الحلاج» لعبدان مردم، وهى كما سبق القول تنتمى إلى صيغة «التعبير عن الموروث» وليس «التعبير به. . .» والشاعر ينص صراحة فى التوطئة التى كتبها للمسرحية: «حاولت فى مسرحيتى هذه أن أنصف الحلاج فيما له وما عليه دون تحيز، وبينت بها أن سبب قتل الحلاج يرجع إلى أسباب سياسية بحتة، فقد كان ثائراً على نظم مجتمعه، وكان على اتصال بالقرامطة، الأمر الذى جعل أولى الأمر من العباسيين يخافون شره ولم يروا وسيلة للتخلص منه إلا رميه بتهمة الكفر والزندقة»^(٤). نفس الجانب الذى حرص على إبرازه المستشرقون الذين يذكر الشاعر فى توطئته ما يفيد تأثره بجهودهم فى إلقاء الضوء على حياة الحلاج. والشاعر يلخص على لسان

(١) ديوان: أغاني ميهار الدمشقي. دار مجلة شعر. بيروت ١٩٦١ ص ٢٣٥.

(٢) ديوان: مزامير الثورة الفقيرة. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٩ ص ٥٢.

(٣) ديوان: البكاء على مسلة الأحزان. بغداد ١٩٧٠ ص ٧١.

(٤) مسرحية «الحلاج». منشورات عويدات. بيروت ١٩٧١، التوطئة ص ١١، ١٢.

الحلاج فى محاكمته جوهر دعوته ومحتته معاً، حيث يقول - متحدثاً عن الرسائل التى كان يرسلها إلى أتباعه من ذوى السلطان تحمل بعض توجيهاته الإصلاحية - :

ماذا يفيد إذا دعوت إلى الصلاح بها جهاراً

من قال إن الدين غض الطرف ذلاً وانكساراً^(١)

وحين يسأله القاضى عن سبب فتنة الجماهير وتمردھا وثورتھا، يجيب:

ظلم الولاية هو الذى جر الرجال إلى الشقاء

لو أنصف الحكام لم تطرف جفون بالبكاء^(٢)

أما بقية الشخصيات الصوفية فى شعرنا المعاصر فإن مجموع ما كتب عنها لا يبلغ ما كتب عن الحلاج وحده - رغم غنى تراثنا الصوفى بالشخصيات التى لا تقل عن الحلاج ثراء وقدرة على التعبير عن بعض جوانب تجربة الإنسان المعاصر - وحتى ما استدعاه شعراؤنا على قلته لم يستطيعوا أن يستوعبوا ملامحه ودلالاته التراثية ويمثلوها جيداً، ومن ثم جانبهم التوفيق فى توظيف هذه الشخصيات وأسقطوا عليها دلالات معاصرة لا تتلاءم وملامحها التراثية التى لم يحسنوا تمثيلها؛ فصلاح عبد الصبور فى قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى»^(٣) - التى استدعاها كما يقول سطر واحد قرأه عن بشر فى أحد كتب الطبقات^(٤) - يوظف شخصية بشر فى التعبير عن سوء الظن بالحياة ومن فيها، واليأس القائم من صلاحها مما يسودها من فساد لا أمل فى إصلاحه:

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله . . هذا الكون لا يصلحه شيء

(١) السابق ص ١١٩ .

(٢) السابق ص ١٢٠ .

(٣) ديوان: أحلام الفارس القديم ص ١١٣ .

(٤) حياتى فى الشعر ص ١٠٢ .

وعندما يحاول شيخه بسام الدين أن يجعله ينظر إلى الحياة نظرة أقل قتامة، وأكثر ثقة بالناس والحياة يأخذ شيخه إلى السوق ليريه مدى انتشار الفساد والتسوء، وفي السوق - الذى يرمز إلى الحياة - يجدان الحياة ميداناً للتناحر، يجهد فيه كل إنسان أن يفتك بأخيه حيث:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى

فمضى من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً . . زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كى يفتق عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب . . .

يألفها من صورة بالغة القتامة للحياة والأحياء! وهى صورة يؤكدها الشاعر على لسان بشر فى آخر كلمات القصيدة:

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصباء ونام

وتغطى بالآلام

وهى صورة تتناقض تماماً مع تصور بشر عن الحياة والأحياء، فهو - على زهده فى الحياة وبرمه بما فيها من فساد - كان حسن الظن بالناس، ومن أقواله المشهورة «صحبة الأشرار تورث سوء الظن بالأخيار، وصحبة الأخيار تورث حسن الظن بالأشرار، وإن الله سبحانه وتعالى لا يسأل عبداً قط لم أحسنت ظنك

بعبادى»^(١) وكان يكتب إلى مريديه «احذر سوء الظن فقد حذرک الله تعالى ذلك، وذلك فى قوله «إن بعض الظن إثم»^(٢).

وهناك شخصیات أخرى كشخصية الغزالى، وحمدون القصار، ورابعة العدوية حاول بعض شعرائنا استدعاءها ولكنهم لم يبلغوا ما بلغه أولئك الذين استدعوا شخصية الحلاج من توفيق فنى، حيث لم ينجحوا فى استخلاص السمة الدالة فى هذه الشخصیات التى تصلح لحمل ملامح معاصرة، فكانوا يوظفونها توظيفاً غائماً لا يوحى بدلالة معينة، كما فعل أدونيس فى قصيدتى «رحيل فى مدائن الغزالى» و«تعويذات لمدائن الغزالى»^(٣) فالغزالى فيها شخصية سيربالية مبهمه المعالم لا تمت بصلة إلى شخصية الغزالى التراثية؛ فالشاعر فى القصيدة الأولى يصور الغزالى على النحو التالى:

«هذا هو الغزالى.

يجئنا فى كوكب تحفه نساؤنا تصوغ من بهائه الشياب والأحلام واللالى». وشخصيته فى القصيدة الثانية أشد خفاء واهتزازاً حتى لا يمكن الإمساك بلمح واحد من ملامحها.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عما فعله محمد عفيفى مطر بالصوفى الملامتى حمدون القصار فى قصيدته المعنونة بهذا العنوان^(٤)، حيث يتعذر على قارئها أن يمسك فيها بلمح واحد من ملامح شخصية القصار.

من هنا يتضح أن ما استمدته شعراؤنا من المصدر الصوفى من شخصيات لا يتكافأ ومدى ثراء هذا المصدر وقدرته على إمداد شعرائنا المعاصرين بشخصيات غنية بالدلالات واللامح الصالحة للتعبير عن العديد من الجوانب الروحية والفكرية والوجدانية لتجربة الشاعر المعاصر.

(١) انظر «الطبقات الكبرى» للشعرانى ج ١ ص ٦٢، ٦٣.

(٢) أحمد بن عبد الله الأصبهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء: مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٣٨. المجلد الثامن ص ٣٤٣.

(٣) المسرح والمرايا ص ١٤٥، ١٩٥.

(٤) آداب يناير سنة ١٩٦٦ ص ٢٩.

ثالثاً: الموروث التاريخي

الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهى بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد - على امتداد التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى ؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل - بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة - باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهى في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة، إذ «إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي»^(١).

وهذه الدلالة الكلية للشخصية التاريخية، بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة هى التى يستغلها الشاعر المعاصر فى التعبير عن بعض جوانب تجربته، ليكسب هذه التجربة نوعاً من الكلية والشمول، وليضفى عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذى يمنحها لونا من جلال العراقة.

وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوفق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التى يريد أن ينقلها إلى المتلقى، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التى عاشتها أمتنا فى الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها فى الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التى حاقت بها رغم عدالة قضيتها انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التى استمدتها شاعرنا المعاصر.

فإذا ما حاولنا أن نصنف الشخصيات التاريخية التى استخدمها شاعرنا المعاصر فسوف نجد أنها تندرج تحت ثلاثة أنواع رئيسة، تمتُّ كلها بصلة إلى طبيعة

(١) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة (بدون تاريخ) ص ٢٠٥.

الظروف التي كانت تمر بها أمتنا في نصف القرن الأخير، هي بحسب استحوادها على اهتمام الشعراء وحماسهم:

أولاً: أبطال الثورات والدعوات النبيلة، الذين لم يقدر لثوراتهم أو دعواتهم أن تصل إلى غايتها، فكان مصيرها ومصيرهم الهزيمة، ولم يكن سبب هذه الهزيمة نقصاً أو قصوراً في دعواتهم أو مبادئهم، وإنما كان سببها أن دعواتهم كانت أكثر مثالية ونبلا من أن تتلاءم مع واقع ابتدأ الفساد يسرى في أوصاله.

ثانياً: شخصيات الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا، سواء بسبب استبدادهم وطغيانهم، أم بسبب انحلالهم وفسادهم، وكذلك الشخصيات التي استغلها هؤلاء كأدوات للقضاء على الدعوات والقيم النبيلة في عصرهم.

ثالثاً: الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح أو بما أرسوه من دعائم العدل، والديمقراطية. وهذا النوع الأخير من الشخصيات كان شاعرنا في الغالب يستخدمه بطريق الاستيحاء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتآلقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره.

والى جانب هذه الأنواع الثلاثة الرئيسة ثمة شخصيات أخرى قد لا تندرج اندراجاً مباشراً تحت أى من هذه الأنواع الثلاثة، ولكنها تمت بصلة أو بأخرى إلى هذا النوع أو ذاك، وذلك مثل شخصيات الشهداء الذين انتصرت القيم والمبادئ التي استشهدوا من أجلها، فهذه الشخصيات تمت بصلة قوية إلى النوع الأول.

النوع الأول:

وأبرز من فتن شعراءنا من شخصيات النوع الأول شخصية الحسين عليه السلام - وتكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعاً في شعرنا المعاصر - فقد رأى شعراؤنا في الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة،

الذى يعرف سلفاً أن معركته مع قوى الباطل خاسرة ولكن ذلك لا يمنعه من أن ي بذل دمه الطهور فى سبيلها، موقناً أن هذا الدم هو الذى سيققق لقضيته الانتصار والخلود، وأن فى استشهاده انتصاراً له ولقضيته.

وبهذا المدلل استدعى شعراؤنا شخصية الحسين ليعبروا من خلاله عن أن الهزيمة التى تلقاها الدعوات والقضايا النبيلة فى هذا العصر، واستشهاد أبطالها - المادى أو المعنوى - إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات والقضايا.

فى قصيدة «الصخرة والندى» ^(١) للشاعر حسب الشيخ جعفر، يصور الشاعر أن الحسين - رمز كل شهيد فى سبيل قضية نبيلة - أصبح راية تلتف حولها الجموع؛ فحينما استقر به المطاف «رأساً وحيداً مترباً مقطوع. فى طبق من ذهب يضوع بالمسك والحناء» رأى وجه أمه الزهراء «مبللاً طوال ليل الموت بالدموع. ورفرفت حمام بيضاء. تؤنسه طوال ليل الموت كالشموع». وبعد معاناة عذاب الاستشهاد وآلامه تغدو رأس الحسين الشهيد راية تسير وراءها الجموع:

أيتها الشمس

طاف على الرمح، وها عاد إلى منبته الرأس

حيّاً مكرراً بيرقا مغبر

وفى قصيدة «مرآة الشاهد» ^(٢) لأدونيس يعبر الشاعر عن أن استشهاد الحسين قد أحدث أثره فى كل مظاهر الوجود، فبعد أن «استقرت الرماح فى حشاشة الحسين، وازينت بجسد الحسين. وداست الخيول كل نقطة فى جسد الحسين، واستلبت وقسمت ملابس الحسين»:

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل رهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر يسير فى جنازة الحسين

(١) ديوان: نخلة الله. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ٨.

(٢) المسرح والمرايا. ص ٩١.

وإلى جانب هذا المدلول العام لشخصية الحسين، عبر الشعراء به عن قضية أخرى، وهى تفرد أصحاب الدعوات الكبرى ووحدهم وسلبية الجماهير إزاءهم وإزاء دعواتهم، لأن القضايا الجليلة لا يقوى على حملها إلا المجاهدون الكبار..

فى قصيدة «واتكأ على رمحه»^(١) للشاعر ممدوح عدوان يصور الشاعر - من خلال تصويره لوقوف الحسين وحيداً حاملاً جلال قضيته ونبالة إصراره على عدم التنازل عنها بعد أن انفض من حوله أصحابه عند اشتداد الكرب حين حال جيش ابن زياد بين الحسين وبين الماء ورفض أن يسقيه إلا إذا بايع ليزيد - وقفة أصحاب الدعوات وحدهم فى كل العصور:

حين أتاك ذلك النداء

إن كنت تبغى شربة من ماء

فدع على الرمال هذا السيف

لم يبق واحد من الصحابة

وكنت واقفاً تحيطك الغرابة

وسط أتون الصيف

ومن خلال هذا الموقف ذاته يدين شاعرنا المعاصر تقاعس الأمة وسليبتها الذميمة حين تنتهك حرمتها، ويصبح أنبل ما فيها كلاً مستباحاً لقوى الفساد والطغيان.

فى قصيدة «الفارس الصريع وكربلاء الهزيمة»^(٢) للشاعر راضى مهدي السعيد، يعبر الشاعر من خلال تصويره لهزيمة الحسين فى كربلاء عن إدانته لسلبية الأمة وتقاعسها وجبنها:

فى كربلاء الأمس كان الجرح والهزيمة

(١) آداب نوفمبر ١٩٦٧ ص ٨.

(٢) ديوان: مرايا الزمن المنكسر، مطبعة الأديب. بغداد ١٩٧٢. ص ١٩٦.

لأمة لم تحمل الراية حين شبت السيوف
واخترقت مفاوز الصحراء خيل تمتطيها أذرع لثيمة

ترهب فارساً أتاها يزرع الختوف

فى أعرق تشدها خطى محارب سنين شمسها رميمة

ومن الشخصيات التى تندرج تحت هذا النوع شخصيات عبد الله بن الزبير، وأبى ذر الغفارى، وقد عبر الشعراء من خلال هذه الشخصيات عن دلالات قريبة من تلك التى عبروا عنها من خلال شخصية الحسين.

ومن شخصيات الشهداء الذين كانت الغلبة للدعوات التى استشهدوا فى سبيلها شخصيات حمزة، وعمار بن ياسر، وغيرهما من شهداء الإسلام الأول. ولأن مأساوية استشهاد أصحاب الدعوات المهزومة كانت أكثر استحواذاً على خيال شعرائنا ووجدانهم.

النوع الثانى:

وغالباً ما كانت شخصيات هذا النوع ترتبط بشخصيات النوع السابق، فحيثما وجد حسين يوجد معه يزيد وابن زياد، وأينما وجد أبو ذر يوجد معه معاوية، وأنى وجد ابن الزبير يوجد معه الحجاج.

ومن خلال هذه الشخصيات التى تمثل الوجه المظلم لتاريخنا حاول الشعراء أن يعبروا عما كان يسود واقعنا من فساد وظلم؛ فكل طاغية فى رؤياهم حجاج، أو زياد ابن أبيه، أو الحاكم بأمر الله، وكل حاكم منحل يزيد، أو كافور، وكل سلطة مخادعة معاوية، على أسس التأويل الخاطئ لشخصية معاوية رضى الله عنه.

ويعد الحجاج بن يوسف أكثر شخصيات هذا النوع شيوعاً فى شعرنا المعاصر، ربما لأنه أكثر هذه الشخصيات تمثيلاً لمعنى البطش والاستبداد، فهو فى رؤيا شعرائنا رمز لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع فى وجه طغيانها.

يقول الشاعر أدونيس في «مرآة الحجاج»^(١) مصوراً مدى عتوّ الحجاج - ممثل كل سلطة قاهرة - وكيف أن هذا الظلم يكون عاملاً من عوامل فناء الأمة وانهيارها؛ فالحجاج دائماً يفرض رأيه على الآخرين بقوة القهر، وليس بقوة المنطق والإقناع:

وصعد المنبر . . . فى يديه قوسه، وفوق وجهه لثام

وقال بالسهم والقناع، لا بالصوت والكلام:

«أنا ابن جلا وطلاع الثنايا» . . .

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فرائسى

وتكون النتيجة أن:

. . . زلزل المكان

واهتزت البلاد مثل شجرة

وسقط المسجد مثل ثمرة

وسقط الزمان

وفى قصيدة «مشتكاي ياخامس الخلفاء»^(٢) للشاعر محمد أبو دومة، يصور

الشاعر قوى البغى - ممثلة فى هذا الحجاج المتجبر - وقد تكشفت عن دجالين؛

فالحجاج حين يضع عمامته - رمز سلطانه المستبد - يهدر فى الناس بصيحته الرهيبة

المشهورة «أنا ابن جلا»

أنا ابن جلا . . . ومرأتى بحار الدم.

وأعتابى جماجمكم، ونعلى يطمس الكلمات فوق الفم . . .

(١) ديوان: المسرح والمرايا ص ٨٧.

(٢) مجلة «المجلة». أبريل ١٩٧١. ص ٨٠.

أنا ابن جلا . . . وقد وليت ما وليت فالإذعان فالإذعان، والإطراق
فالإطراق . . .

أنا ابن جلا . . . أنا ابن جلا

- إلى أن شال متنفخاً عمامته رأينا تحتها أفاق -

ومع هذه الشخصيات استدعى الشاعر المعاصر شخصيات كانت أدوات للظلم
ووسائل في يده يخمد بها صوت الحق، كشخصية وحشي قاتل حمزة، وشمر بن
ذى الجوشن قاتل الحسين، وغيرهم.

النوع الثالث:

ويندرج تحت هذا النوع كل الخلفاء والحكام العظماء الذين صنعوا مجد
الدولة الإسلامية، وأرسوا دعائم الحق فيها . . والذين وسَّعوا رقعتها ونشروا
ألويتها في أرجاء الأرض، أمثال عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب وعبدالرحمن
الداخل، والمعتصم العباسي، وسيف الدولة الحمداني، وغيرهم. كما يندرج تحته
أيضاً كل القواد الكبار الذين قادوا جيوش الفتوح في مشارق الأرض ومغاربها،
وحققوا الانتصارات المجيدة، وقوضوا أعتى العروش في عهدهم، من أمثال خالد
ابن الوليد، وأبي عبيدة بن الجراح، وعقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وصلاح
الدين الأيوبي، وسواهم من أبطال تاريخنا الكبار.

وأكثر توظيف شعرائنا لهذه الشخصيات في إطار المفارقة التصويرية لإبراز
حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا؛ فالشاعر فاروق شوشة في قصيدة «سيف
الدولة»^(١) يبرر - من خلال مقابلته بين ما يمثله سيف الدولة من انتصار ومجد
وعزيمة متأججة للفتح وما يمثله واقعنا من ضعف وانكسار وتقاعس - مدى عمق
هذه الهوة التي تفصل بين أمسنا ويومنا، واتساعها. حيث يدخل الشاعر حلب في
ركب سيف الدولة المنتصر: يغزو . . يطعن صدر الروم ويجمع أسلاب الهلكى
والمذعورين منهم، ويتجول يوم النصر يبارق وفيالق، ونسورا شما، وميامين . .

(١) آداب مايو ١٩٦٧ ص ١٧.

ولكن أبناء سيف الدولة - الذين هم نحن - باعوه، ومرغوا اسمه - وكل
الأسماء الجليلة فى تاريخهم - فى الوحول، يوم تقاعسوا عن حمل ذلك السيف
الفتاح الذى طالما حملة سيف الدولة:

ياسيف الدولة: أبناؤك - ياللعار -

فى سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك فى يافا - آه يا يافا - صلبوك

وعلى أرضك فى عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك .. وجه أحبائك فى حطين

ألقوا باسمك باسم بلادى فى قلب الطين

وفى قصيدة «أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمد»^(١) للشاعر أحمد
عنتر مصطفى، يستغل الشاعر شخصية القائد المسلم خالد بن الوليد لنفس الهدف،
وهو إبراز المفارقة بين روح الجهاد المتوقدة التى كانت تضطرم بين أضلاع المجاهد
القديم وروح الضعف والانكسار التى تسرى فى أوصال خلفه، والشاعر يبرز هذه
المفارقة منذ عنوان القصيدة؛ فخالد الذى يتحدث عنه ليس «سيف الله المسلول»
ولمّا هو «سيف الله المغمد». إنه ليس ذلك البطل المنتصر، الذى لم يهزم فى
حرب قط، ولمّا هو خالد معاصر مهزوم، بلغت الهزيمة نخاعه، حتى إنه ليشرب
نخب انتصار عدوه:

أواه يامخزوم

الشوك فى الحلقوم

والقائد المهزوم

يشرب نخب الروم

(١) آداب نوفمبر ١٩٧٢ ص ٣٨.

ولكن خالدا - وإن حُمِّلَ وحده وزر هذه الهزيمة - ليس هو المسئول عنها وإنما هو ضحيتها وشهيدها، وإنما المسئول هو ذلك الواقع المهزوم المنهار الذى يحيط بخالد، والذى تحولت شعلة الجهاد التى كانت تتأجج بين جنبيه إلى روح تخث وميوعة، فماذا يفعل خالد وحده وسط هذا الواقع الفاسد، وهو الذى تحمل وحده كل الجراح وكل الغصص:

وحين ترين رماحى بكف الصبايا
تحوك تطرز صوف التريكو بأمسية من أماسى الشتاء مع المدفأة
وتغدو سهامى مراود كحل أمام المرايا
وبين الجفون تقلبهن امرأة
فتستصرخين دمي العاصفا
وتنكسرين، وتنحسرين كأغنية فى الضمير تراخت ولما تجد عازفا
فلا تنكرى همتى ..

فإن بظهرى بقايا رماحهم الواعدة
وظل سنايك خيلهم المرجاة

والآلیم بعد ذلك أن يكون من يدين خالدا هو ذلك الواقع المنهار الذى تحولت فيه الرماح إلى إبر تطريز بين يدي فتياتيه، والسهام إلى مراود كحل . ويستغل الشاعر هنا ببراعة ملمحاً تراثياً وهو سخرية أهل المدينة بالجيش العائد من مؤتة بقيادة خالد الذى رأى أن أفضل الأوضاع بالنسبة لهذا الجيش - الذى تولى قيادته بعد استشهاد زيد وجعفر وابن رواحة - أن يعود به سالماً إلى المدينة، فكان أهل المدينة يشيرون إلى الجيش العائد ويقولون «هاهم الفرار» ولكن الرسول عليه الصلاة والسلام كان يرد عليهم «بل الكرار بإذن الله»:

تلطمنى العيون فى قریش منذ عدت
ينكرنى شبابها الغریق فى الملاحى

وفى غشاوة الفخار والتباهى

وينظمون حول قصتى الأشعار

ويهتفون - كلما مررت بين رفقتى المشعنين - «هاهم الفرار»

أموت قبل الموت فى حروفهم مكفنا بالعار

وقد يجمع الشاعر فى القصيدة الواحدة بين أكثر من شخصية من شخصيات هذا النوع، لإبراز نوع من المفارقة الجماعية، بين الواقع التراثى لهذه الشخصيات وبين ما آل إليه أمرهم فى الحاضر.

ففى المقطع الأول من قصيدة «كراسة فلسطين»^(١) الطويلة للشاعر الفلسطينى معين بسيسو، يصور الشاعر قضية فلسطين وقد تحولت إلى سيرك يصبح فيه أبطال تاريخنا الكبار عروضاً بائسة يتسلى بيؤسها المشاهدون:

سيرك فلسطين سيفتح الليلة.

هاتوا مربوطاً بالأغلال «المعتصم» وهاتوا فى قفص «خالد»

هاتوا ملفوفاً فى النطع «المتنبى»، محمولاً فوق ييارقه «سيف الدولة»

سيرك فلسطين سيفتح الليلة.

* * *

على أنه ينبغي الإشارة إلى أن محاولة التصنيف هذه، واستخلاص الدلالة العامة لنوعيات الشخصيات التاريخية فى شعرنا المعاصر ليست حاسمة، وإنما هى تهدف فحسب إلى تحديد ملامح الإطار العام لاستخدام الشخصيات التاريخية، ودخل هذا الإطار العام تحمل هذه الشخصيات دلالات بالغة الغنى والتنوع، لا يمكن حصرها وتصنيفها تصنيفاً دقيقاً، ولا شك أن فى هذا شاهداً على ما لهذه

(١) كراسة فلسطين. دار العودة. بيروت ١٩٦٩ ص ٩.

الشخصيات من طاقات تعبيرية غير محدودة. ولو أنه كان من الممكن تصنيف دلالات هذه الشخصيات وطرق استخدامها تصنيفاً حاسماً ونهائياً لقام ذلك دليلاً على نمطية هذه الشخصيات، وعلى أن دلالاتها أصبحت دلالات ذهنية يمكن حصرها وتحديدها.

بل إننا لا نعدم أن نجد شخصيات تند عن حدود هذا الإطار العام الذى تم تحديده، فليست دلالات الشخصيات التراثية وأساليب استخدامها - لحسن الحظ - معادلة رياضية ذهنية يمكن صياغتها فى قوانين، مهما كان حظ هذه القوانين من التعميم.

ولو أخذنا شخصيات النوع الثالث نموذجاً فإننا سنجد شخصية كشخصية «عبد الرحمن الداخل» - صقر قریش - قد استدعيت فى أكثر من قصيدة لا تهدف إلى إبراز تلك المفارقة التى شاع توظيف شخصيات هذا النوع لإبرازها.

وظف الشاعر أدونيس شخصية الداخل فى قصيدتين طويلتين هما «الصقر» و «تحولات الصقر» ليعبر من خلاله عن نزوع الفنان المعاصر إلى بناء عوالم جديدة، والقصيدتان على قدر كبير من العمق والتعقيد، حيث يضيف الشاعر على شخصية الداخل أبعاداً حضارية، وفنية، وسياسية، وعلى الرغم من أنه استخدم الكثير من الملامح التراثية لشخصية الداخل - حتى إنه يستخدم مقاطع كاملة من شعره - فإنه أضفى على هذه الشخصية ملامح شديدة المعاصرة، وشديدة الغرابة فى الكثير من الأحيان.

ففى قصيدة «الصقر»^(١) يظل الملمح الواضح لشخصية الصقر نزوعه الجامح إلى بناء عالمه الجديد المتفرد الشامخ، رغم غربته ويأسه وتمزقه:

والصقر فى متاهه.. فى يأسه الخلاق

ينى على الذروة فى نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

(١) الآثار الكاملة لأدونيس. المجلد الثانى. دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ٢٥.

وتبقى ملامحه فيما وراء ذلك غامضة وغريبة فهو مثلاً «فى فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة. حجر ميت الجناح» وهو «الساكن فى طوقك يا حمامة. فى سربك الراحل يا خطاف الواضع كالعراف. رؤياه كالعلامة» إلى آخر هذه الملامح السيربالية الغربية التى ولع أدونيس بإضافتها على أبطاله، وتستمر هذه الملامح خلال قصيدة «تحولات الصقر»، فيضفى على الصقر صفات خارقة، ويمنحه القدرة على تغيير الأشياء وإعادة تكوينها؛ فهو - كما يقول فى «فصل الصعود إلى أبراج الموت» ^(١) من هذه القصيدة - «يعرف أن يجرى مثل الماء فى رثة الصحراء». كما يعرف أن «يغير العصور. أن يمزج العصور بالعصور».

وقد وظف الشاعر الفلسطينى سميح القاسم نفس شخصية الداخل فى قصيدتين قصيرتين تحملان كلاًهما اسم «صقر قریش» يعبر فى الأولى - من خلال غربة الداخل عن أرضه - عن غربة الإنسان الفلسطينى وتمزقه عبر المنافى، وأنه يحمل مأساته معه أنى ذهب، وهو فى النهاية مهما حقق من حياة رغيدة فى الخارج لا يرضى بأرضه بدلاً، نفسه التى «تخفّ بنكبة النكبات من قطر إلى قطر» - كما يقول - «ينازعها - وإن شيدت ملك الله فى الغربية - . . . حين السّفر للأوبة» ^(٢).

وفى القصيدة الثانية ^(٣) يستغل القاسم أحد أحداث حياة الداخل، وهو قتل العباسيين لأخيه الصغير الذى كان يسبح معه فى الفرات هارباً فأعطوهما الأمان إن هما عادا، فأغتر الصغير بالأمان ورجع فقطعوا رأسه على مرأى من أخيه، فيعتبر من خلاله عن محاولة أمته تصفية قضيته بينما هو أعزل، عاجز، ويؤكد الفكرة التى طرحها فى القصيدة الأولى، وهى أنه لن يبيع قضيته - التى يرمز إليها فى القصيدة بزوجته - بأية حياة رغيدة فى الخارج:

(١) السابق ص ٥٩.

(٢) ديوان: دمی على كفى. دار العودة (بدون تاريخ) ص ٣٨.

(٣) ديوان: الموت الكبير. دار الآداب. بيروت ١٩٧٢ ص ٢٥٨.

أقسمتُ أمتى أنها منحتنى الأمان

أقسمت أمتى .. ثم كان

أنها قتلت زوجتى، وأنا أعبر النهر .. لاسيف .. لاحول .. لاصولجان

خبرى يا رفوف الرؤى القانية

خبرى أمتى .. أمتى الخاطية

اننى لم أبع زوجتى، لم أبعها بأندلس ثانية.

وهكذا تعددت دلالات شخصية الداخل، وظلت هذه الدلالات بعيداً عن محاولة إثارة أى إحساس بالمفارقة بين الماضى والحاضر، فالدلالات التى عبر عنها الشاعران من خلال شخصية الداخل؛ مطردة مع الدلالة التراثية للداخل حسب تأولهما لها .

ولكن هذا فى النهاية لا يتعارض مع قدرة التصنيف السابق على أن يستوعب - كإطار عام - الاتجاهات الأساسية لاستخدام الشخصيات التاريخية .

الشخصية التاريخية العامة:

أحياناً لا يستعير الشاعر شخصية تاريخية واقعية، وإنما يستعير شخصية عامة، أو ما يمكن تسميته بالأنموذج التاريخي، كشخصية الخليفة مثلاً، أو شخصية الجلال .. أو غيرهما من الشخصيات التى ارتبطت فى تراثنا التاريخي بقيم ودلالات معينة، والتى شاع استخدام شعرائنا لها لإثارة هذه الدلالات والقيم .

ومن النماذج الناجحة التى وظفت شخصية عامة، أو نموذجا تاريخياً قصيدة «خارجي قبل الأوان» للشاعر السوري مدوح عدوان^(١)، وفيها يستعير الشاعر نموذج الخارجي - وهو شخصية تاريخية عامة - ليعبر من خلاله عن خروجه على بعض القوى التى كان يدين لها بالولاء من قبل، بعد أن تخلت عن النضال فى سبيل القيم الجلييلة التى جعلت الشاعر وجيله ينضوون تحت لوائها، ويبدلون أنضر سنى عمرهم حماية لها .

(١) مجلة «مواقف البيروتية». العدد الخامس. تموز - آب ١٩٦٩ ص ١٠٥، ١٠٦.

وقد وفق الشاعر فى تبنيه لنموذج الخارجى ليعبر من خلاله عن هذه التجربة
الخصبة؛ فالخارجى هو ذلك الإنسان الذى أخلص الولاء لعلى بن أبى طالب،
وحارب تحت رايته كل القوى التى كانت تنازعه الحق فى الخلافة، لا يدفعه إلى
ذلك سوى اقتناعه بما يمثله على من قيم ومبادئ، حتى إذا ما مال على إلى مسألة
هذه القوى الخارجة عليه أحس الخارجى بأنه قد تخلى مختاراً عن القيم التى كانت
توجب عليه حق الولاء له، فخرج على على وعلى أعدائه معاً.

والخارجى فى القصيدة هو الشاعر وجيله كله الذى منح أنضر سنوات حياته
للقوى التى كانت تمثل فى وقت من الأوقات قيمة ثورية حقيقية فى وجودنا
العربى، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى هذه القوى بعد أن فتر حماسها للقيم
الثورية التى كانت تمثلها إلى حد التنكر لها، بل إلى حد مطاردة أولئك الذين
يتبنونها ويناضلون فى سبيلها، وكانت هذه القوى تبرر نقاعسها بمبررات منطقية
جبانة، لا تقنع هذا الشباب الثائر الذى خرج عليها وأعلن فى وجهها العصيان.
بينما يمثل على فى القصيدة هذه القوى التى كان الشاعر وجيله يلتفون حولها، ثم
خاب أملهم فيها فخرجوا عليها.

يقول الشاعر على لسان الخارجى فى مطلع القصيدة مصوراً مدى عمق ما
كان يدين به من ولاء لعلى، ولما كان يمثله على من قيم وضاءة، هذا الولاء النقى
الخالص الذى لم يكن يشوبه أى غرض، ومدى ما كان يسدله من تضحيات فى
سبيل نصرة هذه القيم التى كان يمثلها على:

أنا من جند على

فارس لم يرهب الموت، ولم يحفل بمغنم

معه فى أحد قاتلت وحدى، ويكفى رددت السيف عن صدر النبى

وليصور مدى صرامته فى وضع الحق فى نصابه مهما كان ثمن ذلك فادحاً
ورهيماً، استغل موقف الثوار من عثمان، وموقف أتباع على من الزبير بن العوام
حين خرج عليه مع عائشة، وكلاهما صحابى جليل، ولكن الثوار لم يتورعوا عن
قتلها حين خيل إليهم أنهما حادا عن الحق.

ولكى أثار من أجل أبى ذرّ أنا كنت على عثمان سيفاً من حصار
ولكى لا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العوام
رغم علمى أن من يقتله يغشى جهنم .

ثم يصور الشاعر مدى ما كان يمثله على من ثورية ونضالية : «حينما أمتشق
السيف ينادى سيفك الدرب إلى الله تقدم . أتقدم» . ولكن ثورية على لا تلبث أن
تفتر وتظهر بوادر فتورها فى لون من التردد الهيباب ، الذى يحاول أن يغل الثورية
النضالية بأغلال من التبرير المنطقى وحساب العواقب الذى يتنافى مع الثورية
ويفرغها من مضمونها :

مرة كنت بوسط المعمة

حينما نادى على :

«كل باب تتوخاه إلى الجنة قد يودى إلى نار جهنم

إن سر الدين باق . . فتعلم

كيف تبقى عنده الآن وتسلم»

ومن هنا بدأت الفجوة بين على والخارجى ، بين هذه القوى التى يمثلها على
وتلك التى يمثلها الخارجى ، وبدأت نتائج هذا التقاعس تظهر ؛ هزائم وانذارات
وانهيار لكل الآمال الرائعة التى كان يحلم بها الجيل ، وتفسخ عام يدب فى أوصال
الأمة ، بحيث أصبحت تمارس نوعاً من التعبد الجامد لهذه القوى التى ارتدت عن
ثورتها وأصبحت رمزا للجمود والتقاعس :

وإذا الحلم الذى جاهدت حتى أصنعه

بين كفى تحطم

وخبول الروم تغزوني بدارى ، وعلى قابع فى الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله .

وكان وفاء الشاعر الخارجى - وجيله - لهذه القوى من العمق بحيث لم يشأ أن يخلع ربة الولاء لها قبل أن يدخل معها فى حوار ثورى - حاول كل الجيل مخلصا أن يشارك فيه - ولكن الانهيار كان قد دب فى أوصال هذه القوى حتى النخاع، فحاولت فى البداية أن تبرر تقاعسها بمبررات انهزامية جبانة، حتى إذا ما علت نبرة الحوار، وأحست هذه القوى أنها قد أصبحت محاصرة بهذه الأصوات الثائرة النقية لم تجد بدا من أن تترك عليهم زبائنها وأجهزة القمع لديها لتسكتها بالعنف، عندئذ فقط انضوى الشاعر تحت لواء الحوار، ومنحهم سيفه.

والشاعر يجسد هذا الحوار الذى دار بين هذه القوى المرتدة وبين أولئك الذين ظلوا على عقيدتهم الثورية، ويستقطب أبعاد هذا الحوار فى أبيات قليلة عميقة الدلالة، تفيض بإشعاعات إيحائية بالغة الرحابة:

حينما صحت بهم: «لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب»

قيل لى: «إن لم تجد ماءً تيمم»

قلت: «مولاي تطلع نحوهم» ... لم يتكلم

قلت: «مولاي.. أما قلت لنا إن الجهاد

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتى فى إناء

وعلى صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفى لابن ملجم

وابن ملجم هو الخارجى الذى قتل عليا كرم الله وجهه.

ولقد افتتن شعراؤنا الشباب بنموذج الخارجى، لأنه واحد من النماذج التى تمثل وجه الثورة الخالصة، المبرأة من الغرض ... وجه الثورة التى تضحى بأعز ما لديها فى سبيل الاحتفاظ بنقاها الثورى واستمراريتها.

ومن الشخصيات التاريخية الاعتبارية شخصية «ال خليفة» أو «السلطان» أو «الملك» أو «الأمير»، وهى كلها وجوه تراثية متعددة لشخصية واحدة هى شخصية الحاكم أو رمز السلطة، وشعراؤنا المعاصرون يوظفون هذه الشخصية غالباً رمزاً للسلطة القاهرة المنحرفة التى لا يجد الأمن فى ظلالها سوى المنحرفين الانتهازيين والساقطين، أما الشرفاء وأصحاب الرأى فإنه لا يتظروهم فى ظلال هذه السلطة سوى مصير واحد هو «الموت».

فى قصيدة «مقامة إلى بديع الزمان»^(١) لمعين بسيسو يصور الشاعر السلطان إنساناً ساقطاً يرتكب الموبقات، ويجد فى بلاطه من المنافقين من يبرر له ما يرتكب، الشاعر يستخدم قالب المقامة حيث يروى أنه حدثه «... وراق فى الكوفة، عن خمّار فى البصرة، عن قاض فى بغداد، عن سائس خيل السلطان، عن جارية عن أحد الخصيان، عن قمر الدولة، حدثنى، قال:»

وسلسلة الرواة فى حد ذاتها صورة عميقة الإيحاء لما يسود بلاط السلطان وحاشيته من فساد، وملخص الرواية التى يرويها أن السلطان استفتى مفتيه «وأواء النطاح» فى أنه ذهب فى المساء ليطرق غرفة إحدى جواريه فضل الطريق ودخل غرفة أحد الغلمان، ولم يكتشف ذلك إلا فى الصباح. فكانت فتوى وأواء، بعد أن «... تنحنح، بسمل، حوّل وأواء النطاح، وصاح: ليس على مولانا السلطان جناح. فالقسمة غلبت، والعبرة فى النية... لا أين تسير القدمان». بل إنه يحمّل الجارية ورر جريمة السلطان «فلو وضعت فى باب المخدع مصباح، ما ضلت قدما مولانا. والله تعالى أعلم والسلطان. وخازن بيت المال».

ويستخدم البياتى شخصية الخليفة فى نفس الدلالة فى أكثر من قصيدة، فبلاطه دائماً مباءة يتجمع فيها المنافقون والانتهازيون والساقطون، وفى قصيدة «موت المتنبي»^(٢) يصور الشاعر ضائعاً فى عالم لا يحكم فيه سوى «العبيد

(١) ديوان: «الأشجار تموت واقفة». ط ١. دار الآداب. بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧.

(٢) ديوان: «النار والكلمات». دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٥٥.

والإماء، وماسحو أحذية الخليفة السكران"، ويجد الشاعر نفسه مرغماً على السقوط إلى العيش فى كنف هذا «الخليفة الأبله» أو الموت، فسفيتها «تشيخ فى مرفئها تجوع، تزنى على رصيفهم، تستعطف الخليفة الأبله، تستجدى، تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع». والملوك هم دائماً مصدر كل الشرور «أرانب هم الملوك، حجر السقوط، رؤيا عصرنا الشنيعة».

والخليفة أو السلطان أو الأمير يحمل دائماً فى شعر البياتى هذه الدلالة، فهو منحرف يرتكب الموبقات، ومستبد يفتك بكل صوت شريف يرتفع بكلمة شريفة. وفى قصيدة «فاطمة برناوى»^(١) لحמיד سعيد يستعمل الشاعر الخليفة رمزاً للجن وانعدام الرجولة فى مقابل الشجاعة والنضال اللذين ترمز إليهما فاطمة التى يخاطبها.

وصوتك الجرىء مرّ خلف مهمه التعثر
وجهاً أقاحياً تعلقت على أقداره السنين
وهرب الخليفة العنين.

(١) آداب يونيو ١٩٦٨ ص ١٧.

رابعاً: الموروث الأدبي

..... من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضاً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر.

فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة.

على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية. ولقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية لتصلح عنواناً على القضية التي يريدون أن يحملوها عليها.

أما الشخصيات التي تمثل قضية سياسية فأشهرها وأكثرها ذيوياً في شعرنا شخصية أبي الطيب المتنبي، وقد بلغ من افتتان شعرائنا بهذه الشخصية أن واحداً من هؤلاء الشعراء كتب ديواناً كاملاً محوره شخصية المتنبي، وهو الشاعر خليل الحفوري الذي كتب ديواناً سماه «رسائل إلى أبي الطيب» ضمنه ثلاث عشرة رسالة موجهة كلها إلى أبي الطيب المتنبي.

وعلى الرغم من غنى شخصية المتنبي بالدلالات وتعدد أبعادها، فإن البعد السياسي بالذات من يبين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثرها اجتذاباً لشعرائنا الذين حاولوا أن يعبروا من خلاله عن كثير من الجوانب السياسية في تجربة الشاعر المعاصر. وقد استغل هؤلاء الشعراء موقف المتنبي من كافور وحملوه الكثير من الدلالات السياسية.

فالشاعر أمل دنقل فى «من مذكرات المتنبى فى مصر»^(١) يعرى من خلال
توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة، التى تحاول أن تغطى
ضعفها أمام العدو بممارسة السلطان على رعاياها فى الداخل، وإخفاها فى صنع
أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء.
يقول على لسان المتنبى:

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة
أبكى على العروية
يومئ، يستنشدنى أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه فى غمده يأكله الصدا
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفى
أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر
أبصر أهل مصر

يتظرونه ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع

بينما يستغل الشاعر عبد الوهاب البياتى الموقف ذاته فى قصيدة «موت
المتنبى»^(٢) ليصور من خلاله الضغوط التى تمارسها السلطة على صاحب الكلمة
المعاصر ليصبح بوقاً فى جوقتها؛ يهلل لانكساراتها، ويمجد سقوطها ويتغنى به،
وإحساسه بالسقوط والانحدار وهو يمارس هذا الدور الكريه، وتمزقه الأليم بين
خضوعه لهذا الدور وبين ما يفرض عليه من عذابات باهظة إذا هو رفضه، ثم
يقينه الذى لا يهتز بأن صوته الناصع سيتنصر فى النهاية:

سفينة الضباب ياطفولتى، تطفو على بحر من الدموع
تشيخ فى مرفئها . . تجوع

(١) ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. ص ١٢١.

(٢) ديوان «النار والكلمات». دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٥٥.

تزنى على رصيفهم، تستعطف الخليفة، الأبله، تستجدى، تهز
بطنها، ترقص فوق لهب الشموع

سفيتتى شائخة القلوع

لكنها والبحر فى انتظارها تهمل بالرجوع

ومن الشعراء الذين ارتبطوا بقضايا سياسية فى رؤيا شعرائنا المعاصرين
الشاعر العباسى الضرير صالح بن عبد القدوس، الذى اتهم بالزندقة فى عهد
المهدى فضربه بيده بالسيف شطره إلى نصفين. وعلى الرغم من أن قضية صالح
قضية فكرية أساساً، فإن شعراءنا أولوها تأويلاً سياسياً وحملوها دلالات سياسية،
حيث استخدموها فى التعبير عن تلك القضية التى افتتوا جميعاً بالتعبير عنها،
وهى قضية موقف الشاعر - أو صاحب الكلمة والرأى عموماً - من السلطة
الغاشمة، فهذه القضية حاول شعراؤنا المعاصرون أن يسقطوها على كل شخصية
تراثية اتخذت موقفاً من سلطة عصرها، أو اتخذت السلطة موقفاً منها، ومن فى
اعتبار شاعرنا المعاصر أجدر من شاعر قتلته السلطة - مهما كان مبرر قتله - بحمل
هذه الدلالة؟!

وهكذا أصبح صالح رمزاً لصاحب الكلمة الذى يدفع حياته ثمناً لأن تظل
كلمته ناصعة نقية لا تنافق ولا تتلون؛ فالشاعر نبيل ياسين فى «تراويح إلى صالح
ابن عبد القدوس»^(١) يرى أن صالحاً قد ضحى برأسه حفاظاً على شرف كلمته،
وأن رأسه المقطوع قد أصبح مظاهرة تطوف فيها الرؤوس:

ينشطر الرأس على السيف إلى شطرين

فيخمد العالم فى قرارة العينين.....

يا أيها المهدي، مهما تشطر الرأس، فلا ينقسم الرأس إلى وجهين..

يا صالح الزنديق، رأسك فى الغروب قد استحال إلى مسيرة

طوافة فيها الجماجم والرؤوس وكل غانية أسيرة

أما الشاعر عادل البياتى فى «مأساة صالح بن عيد الله القدوس»^(٢) فيعتبر

(١) ديوان: البكاء على مسئة الأحزان. مطبعة دار الساعة. بغداد ١٩٧٠ ص ٣١.

(٢) ديوان: ظل الفارس النحاس. وزارة الإعلام. بغداد ١٩٧١ ص ٩٧.

صالحاً رمزاً لقوى الحق التي لا تملك إلا صوتها الرقيق، في مقابل قوى القهر التي تملك كل شيء:

وأنت أعمى ليس في الحسبان
أمرك، لكن احذر السلطان
فهو كبير يملأ الزمان والمكان
رأس المغنى قطعت، وقطع اللسان

أما الشعراء الذين كانوا يمثلون قضايا اجتماعية - وإن كان لها في نفس الوقت بعض الأبعاد السياسية - فأبرز من اجتذب شعراءنا منهم عترة العبسي الشاعر والفارس العبد، الذي كانت حرите هي قضيته الأولى، وهمه الأساسي الذي فتن شعراءنا فحاولوا أن يعبروا من خلاله عن بعض القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي، كما فعل أمل دنقل مثلاً في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» حين عبر به عن الشعب المستغل الذي لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ويتحمل وحده كل عبء مأساة وطنه.

وبمضمون قريب من هذا وظفه الشاعر شاذل طاقة في قصيدة «العبد عترة»^(١)، حيث يعبر من خلاله عن الإنسان المستعبد، الذي يحب أرضه ولكنه لا يملك لها شيئاً ما دام في القيد، وإن كان حبه للأرض يمثل غُلاً آخر له لا يملك منه فكاكاً:

القيد يحز يدي
يا عبل وحبك غل لي
ويلي إن كان غدي

كالأمس فسيفى مثلوم النصل

وهناك شاعر آخر ارتبط بقضية اجتماعية وهو «عروة بن الورد» الشاعر

(١) ديوان: الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٤٧.

الفارس الصعلوك الجواد، الذى «كان يلقب بعروة الصعاليك لجمعه إياهم، وقيامه بأمرهم» وقد قال عنه الوليد بن عبد الملك «من زعم أن حاتمًا أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد»^(١) وقد أصبح عروة فى اعتبار شعرائنا رمزاً للمصلح الاجتماعى الثائر:

عجيب أنت يا عروة

إياؤك ناصع النخوة

هزمت الليل لم تخش احتكاراته

ولم تأبه بظلماته^(٢)

والشاعر حيدر الكعبي فى «القول بعروة الصعاليك»^(٣) يدافع عن عروة رمز أولئك الذين يلجئون إلى القوة فى استخلاص حقوق الفقراء، فى وجه أولئك الذين يتهمونه بالجريمة، لأنهم ينفسون عليه تفردّه وتميزه:

أنت يا عروة الذؤبان عظيم وعادل

غير أن التفرد فى البحث عن كنز هارون ياسيدى لطخة فى جبين المقاتل.

أما الشعراء الذين عبروا عن قضية فكرية، فيأتى على رأسهم شيخ المعرة الضربير، الذى اعتزل الحياة وفسادها وقبح رهين محبسه - العمى ولزوم البيت - وقد يسدو للوهلة الأولى أن هذا موقف سلبي من المعرى لا يصلح لأن يعبر من خلاله شاعر معاصر عن قيمة إيجابية، ولكن شعراءنا استطاعوا رغم هذا أن يضيفوا على هذا الموقف دلالات إيجابية عميقة، وأن يعبروا من خلاله عن كل رفض موضوعى لما يسود الحياة من فساد وشرور ومظالم.

وقد كان أبرع من عبر عن هذا الموقف الإيجابى الرفض الشاعر عبد الوهاب البياتى فى قصيدته «محنة أبى العلاء»^(٤) وقد حمل الشاعر شخصية أبى العلاء فى

(١) انظر: الأغاني ج ٣ ص ٧٣ وما بعدها.

(٢) سالم الحجار: قصيدة «عروة» آداب ديسمبر ١٩٦٧ ص ٣٩.

(٣) مجلة الأقلام. السنة التاسعة: العدد ٥ ص ٧٢.

(٤) ديوان: سفر الفقر والثورة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ٤٢.

هذه القصيدة دلالات كثيرة، ولكنها تترد كلها إلى قضية اعتزاله للحياة رفضاً لها،
وبرماً بما من فساد وانحلال وعفن.

وفى قصيدة «أبو العلاء»^(١) يرى الشاعر فاروق شوشة فى اعتزال أبى العلاء
لوئاً من الانفتاح الشامل على الحياة وأسرارها فى مقابل انغلاقنا نحن وقصور
أبصارنا، ويولد من هذه المقابلة نوعاً من المفارقة التصويرية، حيث يستطيع الضرب
ببصيرته أن يعانق سر الحياة، حين «تساقط الأوهام والخوف، ويصبح الموت
صدى، وتصبح الحياة حزمة من الظلال» بينما يضل المبصرون ويتهون ويتمنون لو
استطاعوا أن يصلوا إلى صفاء عالم «المحبسين» بما فيه من ضياء البصيرة:

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام

مهاجراً من عالم الملل والسامة

إلى صفاء المحبين

وعالم النقاء والكرامة!؟

أما الشعراء الذين عبروا عن قضية حضارية، فقد كانوا للأسف شعراء
شعوبيين من أمثال مهيار الديلمى وبشار بن برد، وقد حاول بعض شعرائنا
- كأدونيس - أن يضيفوا على شعوبية هؤلاء دلالة حضارية بأن يجعلوا منها نوعاً من
الرفض لواقعهم الحضارى، والبحث عن وجود حضارى أكثر غنى واكتمالاً، ومن
ثم فقد جعل أدونيس من مهيار عنواناً على مرحلة من مراحل تطوره الشعرى،
وأطلق اسمه على ديوان من أهم دواوينه وهو «أغاني مهيار الدمشقى»، وهو
يستعير لسان مهيار - أو يمنح مهيار لسانه - ليعبر من خلاله عن بحثه عن واقع آخر؛
يقول فى نشيد «القديس البربرى» من قصيدة «فارس الكلمات الغربية»^(٢):

ذاك مهيار .. قديسك البربرى

يا بلادى الرؤى والحنين

(١) آداب أغسطس ١٩٧١ ص ٢٦.

(٢) ديوان: أغاني مهيار الدمشقى. ص: ١٣.

حامل جبهتي .. لابس شفتي

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

وهو لا يننى يضيف على شخصية مهيار ملامح عصرية لها طابعها الحضارى
تجعله قادراً على تغير الواقع وتحويل الأشياء .

أما بشار - وهو بدوره شاعر شعوبى - فإن تمثيله لقضية حضارية لم يكن فى
وضوح تمثيل شخصية مهيار لهذه القضية، حيث اختلطت فى شخصيته الملامح
الحضارية بالملامح السياسية بالملامح الفنية، فنراه فى قصيدة «مرثية بشار»
لادونيس^(١) يمثل مزيجاً من كل الملامح:

فهو هنا .. هناك .. مايزال

يهدر فى الشوارع الصماء

يهدر فى أغوارنا الخرساء

يهدر كالزلزال

وهو هنا .. هناك .. مايزال

أعمى بلا أرض ولا مدينة

يبحث عن لؤلؤة ررقاء

تحفظها أشعاره الآمنة

للسنة العجفاء

وهو فى قصيدة «مرثية بشار»^(٢) لنبيل ياسين يحمل تقريباً نفس الدلالات .

أما الشعراء الذين ارتبطوا بقضية عاطفية فهم أقل شيوعاً فى شعرنا، وحتى
الشخصيات التى تستخدم من هذا النوع يحاول الشعراء أن يضيفوا على البعد
العاطفى فى حياتهم دلالات أخرى غير عاطفية .

(١) السابق . ص ٢٣٧ .

(٢) ديوان: البكاء على مسلة الأحزان . ص ٧٣ .

ففى قصيدة: «رحلة فى مملكة خرافية»^(١) للشاعر كامل أيوب يعبر الشاعر عن طريق الاستيحاء العكسى لشخصيتى قيس وليلى عن ضياع القيم العاطفية النبيلة فى هذه الحياة وطغيان الجانب المادى عليها، حيث يجد الشاعر فى شارع الحب فى تلك المدينة الخرافية ليلى العامرية:

تحمل طفلين بحجرها، وهى تمد وجبة العشاء

لاصقة بزوجها التاجر.

وحين تخبو النار تحت الشاي آخر المساء

تلقمها شعر حببها الشاعر

وهى تغنى غنوة بلهاء سوقية

ومن الشخصيات التى ارتبطت بقضايا عاطفية شخصية «ديك الجن الحمصى» عبد السلام بن رغبان، وقد ارتبطت حياته بمأساة عاطفية حيث أحب فتاة نصرانية وتزوجها بعد أن أسلمت، وكان شديد الغيرة عليها، وقد دفعته غيرته عليها فى النهاية إلى قتلها مع غلام له اتهمها بعض الوشاة عنده فيه، وبعد قتلها أحرقهما، وصنع من رمادهما كأسين كان يشرب فيهما الخمر حزناً عليهما^(٢).

ومهما كان من افتعال وخيال فى هذه الرواية فإنها قد ألهمت خيال شعرائنا وجعلتهم يستعيرون شخصية ديك الجن ويسقطون عليها أبعاداً من تجاربهم المعاصرة.

فبعد الوهاب البياتى فى قصيدة «ديك الجن»^(٣) جعل ديك الجن إطاراً لتجربة متعددة الأبعاد، فأسقط عليه بعض الدلالات المعاصرة حيث جعل ديك الجن - بعد فشله فى الحب - رمزاً للشاعر المهزوم الذى يحارب الفساد والسقوط فى عصره بأسلحته المفلولة:

(١) آداب أغسطس ١٩٦٨ ص ٢٤.

(٢) انظر مقدمة د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبورى لديوان ديك الجن بتحقيقهما. دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ ص ٨ وما بعدها.

(٣) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٨ ص ٥٦.

رأيت ديك الجن فى القاع بلا أجفان

على جواد عصره المهزوم

يقاتل الأقرام

من شارع لييت

على جواد الموت

كما أسقط عليها أيضا بعض الأبعاد النفسية لتجربة الشاعر الحديث، كإحساسه بالغرابة والضياع فى هذا العالم، حيث يرى «ديك الجن من فردوسه مطرود . . . ملطخا بالخبر والغبار، تنبحه الأصفار، وحاجب الخليفة».

أما الشاعر نزار قباني فيحمل شخصية ديك الجن فى قصيدته «ديك الجن الدمشقى»^(١) دلالات عاطفية ذات طابع جنسى، حيث يعبر من خلاله عن عجزه عن قطع علاقته بالمرأة رغم كراهيته واحتقاره لها، ورغم محاولته الخلاص عن طريق الجنس، ولكنه لم يكن يزداد بها إلا تعلقًا وارتباطًا، ويكتشف أنه فى الوقت الذى كان يتصور فيه أنه يقتلها عن طريق الجنس لم يكن يقتل إلا نفسه، والشاعر يوحى لنا منذ البداية أنه هو ديك الجن فى القصيدة حيث يسميها «ديك الجن الدمشقى» فمعروف أن ديك الجن حمصى، أما الدمشقى فهو الشاعر ذاته. يقول نزار:

ياأرخص امرأة عرفت	إنى قتلتك واسترحت
نى، وفى دمك اغتسلت	أغمدت فى نهديك سكب
د طعنته حتى شبع	وطعنت حبك فى الوريد
فعل الدخان ولا انفعلت	ولفافتى بفى . . فلا انه
فوق الوساد كما نرفت	لا تستغيثى، وانزفى
ومسحت سكينى ونمت	نفذت فىك جريمتى

(١) ديوان: «الرسم بالكلمات» ط٢. مطبوعات نزار قباني. بيروت ١٩٦٧ ص ١٥٧.

ويحمل الشاعر جثة المرأة طى أعماقه ولا يجد لها قبراً، وكلما حاول الهرب منها يجد أنه لا يهرب إلا إليها، وفي النهاية يكتشف أنه لم يقتلها، وإنما قتل نفسه. والدلالة الجنسية للقتل واضحة هنا، فهو ليس قتيلاً حقيقياً، ولنلاحظ الدلالات الجنسية لكلمات «أعمدت» و «نهديك» و «سكينى» و «فى دمك اغتسلت» و «طعنت» و «لفافتى بفمى» و «الزيف» و «مسحت سكينى ونمت» فهي كلها ألفاظ وعبارات ذات إيحاء جنسى واضح.

وهناك شخصية أخرى تراثية ارتبطت بقضية عاطفية وهى شخصية «الخنساء» التى ارتبط اسمها بعاطفة التفجع والحزن فى تراثنا الشعرى، وأصبحت علماً على الرثاء، بعد أن وقفت جل شعرها على رثاء أخيها صخر.

وقد استغل الشعراء شخصية الخنساء للتعبير عن الجانب الباكي الحزين فى تجربتهم، وكانوا فى الغالب يصفون عليها دلالات سياسية؛ فالخنساء فى رؤياهم ترمز لـ الامة العربية التى تتكاتف عليها المحن، وتتوالى الأحزان، وتفقد أعلى زهراتها.

يقول شاذل طاقة فى قصيدة «الخنساء .. الثاكلة الغريبة»^(١):

ألف صخر قضى ... ألف ألف، ففى كل شبر من الأرض قبر
جديد

والملايين من أمتى بين مستضعف أو شريد

أو شهيد

وفى قصيدة «أحزان الخنساء»^(٢) يدين الشاعر ممدوح عدوان على لسان الخنساء طقوس الحزن العاجز الزائف الذى تمارسه أمتنا العربية على شهدائها وأبطالها دون أن تحاول أن تنصرهم، أو تحميمهم، ويصبح صخر فى القصيدة رمزاً لكل شهيد؛ فهو الحسين، وهو أبو ذر، وهو الشهيد الفلسطينى المعاصر، وهو كل شهيد عربى:

مراجع ص ١٩٠ - هذا الكتاب

(١) ديوان: الأعور الدجال والغرياد ص ٤٩.

(٢) ديوان: الظل الأخضر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٧ ص ١٥.

تبح حناجر النداب من ندم بعاشوراء
يهيم النهر كالمجنون، والتمساح يسكب فيه أدمعه، ويملاً جوفه
المسعود بالحماً

ولكن القتل بكر بلاء يموت وسط النهر من ظمأ
ومن الشعراء الذين ارتبط اسمهم بقضية فنية، الشاعر «أبونواس» الذى رأى
الشعراء فى رفضه الوقوف على الأطلال فى شعره واستبدال الحديث عن الخمر به
دعوة إلى ربط الشعر بعصره وتعبيره عن ضمير هذا العصر، وبهذا التأويل
لشخصية أبى نواس استخدم شعراؤنا شخصيته؛ فالشاعر أدونيس فى قصيدة
«مرثية أبى نواس»^(١) يعبر من خلال رثائه لأبى نواس عن إحساسه هو الخاص
بالغربة وسط هذه الدمن التى تحيط به، ويهفو إلى أن يولد على يديه زمن جديد:

تائه والنهار حولك دهر من الدمن
شاعر كيف يشرب على وجهك الزمن
والشاعر محمد أحمد العزب يعبر فى «المحاكمة»^(٢) على لسان أبى نواس عما
أصبح يسود شعرنا الحديث من سأم وملل وحزن عبثى ثقيل، بدل أن يفيض
بالحديث عن بهجة الحياة وملأذها:
والنؤاسى يقول:

أيها الشاعر قل لى: ما جرى للشعر فى هذا الزمان
لم يعد للخمر فى الشعر مكان
دائماً يقطر حزناً عبثياً . . وملا لا
دائماً يعلك أصفاداً ثقلاً

وهناك إلى جانب هذه الشخصيات التى ارتبطت بقضية خاصة - أو غلب
عليها الارتباط بقضية خاصة - شعراء آخرون ارتبطوا بأكثر من قضية، ومن هؤلاء

(١) ديوان: أغاني مهيار الدمشقى ص ٢٣٣.

(٢) ديوان: مسافر فى التاريخ. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٠ ص ٨٩.

الشعراء الشاعر الضليل امرؤ القيس، فقد كان شاعراً، وأميراً، وعاشقاً ماجناً، وشريداً - حيث طرده أبوه الملك حجر نتيجة لمجونه فعاش طريداً في البلاد - ثم بعد أن قتل أبوه حمل هو لواء الدعوة إلى الثأر له، وطاف يستنجد بالقبائل لتعينه على الثأر لأبيه، ولما خذلته القبائل ذهب يستنجد بالقيصر، ثم مات مسموماً في طريق عودته من عند القيصر بعد أن سعى الوشاة - فيما تروى بعض المصادر - بينه وبين القيصر، فأهدى إليه - حلة مسمومة فلبسها فمات^(١).

ومن ثم تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعري، ولذلك فقد افتتن بها شعراؤنا المعاصرون كثيراً، حتى إن شاعراً كمحمد عز الدين المناصرة يجعله علماً على تجربته، ويستعير لنفسه اسمه، ففي قصيدة «المقهى الرمادي»^(٢) التي يبعث بها «من امرئ القيس في القاهرة إلى أبيه في الأرض المحتلة» يسمى نفسه «الملك الضليل» حيث يفيض إلى مقهى الفيشاوى بالحسين ليشرب من جدران الأحزان ويعاقر السام:

أين يفيض الملك الضليل في كل مساء

أول الليل أجر الخطو . . . لا تدرين أين؟

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدران قرب الحسين

وقد استدعى الشاعر أبعاد شخصية الضليل العديدة ليعبر من خلالها عن أبعاد تجربته؛ من إحساسه بالغربة والتشرد بعد ضياع أرضه: «ضاع ملكي في ذرا رأس المجيمر. ضاع ملكي وأنا في بلاد الشام أمشي أتعث»^(٣) إلى لهوه الحزين وعبه اليأس بعد أن أضاع أرضه وعاش مشرداً في البلاد، إلى خيبة أمله في الأمة العربية التي خذلته وخذلت قضيته؛ ففي قصيدة «أضاعوني»^(٤) يعبر من خلال شخصية امرئ القيس عن خذلان الأمة العربية لأهلها، ولقضيته، كما خذلت القبائل الملك الضليل، حيث:

الكل أقسم أن ينام

(١) انظر: الأغاني ج ٩ ص ٧٧. وما بعدها.

(٢) ديوان: ياعنب الخليل. دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٧٨.

(٣) السابق: قصيدة «قفايك» ص ٣٠.

(٤) ديوان: الخروج من البحر الميت. دار العودة. بيروت (بدون تاريخ) ص ٥١.

يا هذه المدن السفهية، إنني الولد السفه
لو كنت أعرف أن نارك دون زيت
لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت
إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه
وتلفعوا بالصمت في هذا البلد
وأنا أريد بنى أسد
قتلوا أبى واستأسدوا، ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر والسيوف
بلا عدد.

وقد وظف شعراء كثيرون غير المناصرة امراً القيس في مدلولات قريبة من
تلك التي استخدمه فيها المناصرة.

وبالإضافة إلى هذا العدد من الشعراء الذين استُخدموا بكثرة واضحة في
شعرنا المعاصر، هناك عدد آخر من الشخصيات التي استمدتها شعراؤنا من تراثنا
الشعري وإن لم تشع في قصائدهم شيوع الشخصيات السابقة، أمثال شخصيات:
أبى تمام، وأبى فراس الحمداني، وأبى ذؤيب الهذلي، وسحيم عبد بنى
الحساس، والفرزدق، وعبد يغوث الحارثي، والشريف الرضي، وابن الرومي،
وطرفة بن العبد وغيرهم وغيرهم من شخصيات الشعراء التي لم يستخدمها شعراؤنا
في أكثر من قصيدة أو قصيدتين بخلاف الشخصيات السابقة التي أصبحت تمثل
رموزاً عامة، تشيع في شعرنا الحديث، وتحمل دلالات متعددة بمقدار تنوع ملامحها
التراثية.

وتنبغي الإشارة إلى أن هذه الشخصيات الأدبية هي شخصيات تاريخية باعتبار
ما، فقد كان لها وجودها التاريخي، ولكنها كان لها إلى جانب هذا الوجود
التاريخي هوية خاصة تميزها عن كونها مجرد شخصية تاريخية وحسب، وهذه
الهوية هي الشعر. كما أن الشخصيات الدينية والصوفية كان لها أيضاً وجودها
التاريخي، ولكن كان لها أيضاً هويتها الخاصة التي تميزها.

ولكن هناك في الموروث الأدبي شخصيات ليس لها وجود تاريخي، وإنما هي
وليدة الإبداع الفني، والخيال الأدبي، وهذه ما يمكن أن نسميها:

الشخصيات المبتدعة:

ومن هذه الشخصيات التي وظفها شعراؤنا المعاصرون شخصية «أبي زيد السروجي» التي ابتدعها الحريري في مقاماته. وشخصة السروجي هي شخصية الأديب الماكر الانتهازي المتسول، الذي لا يعف عن اللجوء إلى أية وسيلة - مهما كانت وضیعة - في سبيل الوصول إلى هدفه، وهو رغم تمتعه بقراءات وطاقات فنية ممتازة يمتن تلك القدرات والطاقات، باتخاذها وسائل للوصول إلى أغراضه الوضیعة.

وقد وظف البياتي شخصية السروجي في قصيدة له عنوانها: «أبو زيد السروجي»^(١) حاول أن يهجو من خلالها «كل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان» وبالذات بعض الشعراء والأدباء المعاصرين الذين يأكلون على كل مائدة، ويمتنعون شعرهم وأدبهم بتسخيره لتمجيد الطغاة، وتبرير الفساد، وإن كان قد حاول أن يكسبه بعداً تاريخياً شمولياً، بحيث يصلح في نفس الوقت أن يكون رمزاً لكل نفعي انتهازي لا يؤمن بأية قيم، ويسعى في ركاب كل طاغية ومفسد:

كان يغنى في المواخير، وفي ولائم الملوك في شهية، لأنه بلاحياء

كان يغنى. كان في مدينتي يفعل ما يشاء

يغوى الصبيات، ويستجدي على قارعة الطريق في المساء

صنعته تقبيل أيدي الناس والغناء

وشتهم... لأنه حرباء

كان يغنى عندما أغار هولاءكو على بغداد

واستسلمت طرود

يظهر في كل زمان راكباً بغلته البرصاء

يتبعه الجراد والوباء.

(١) ديوان: كلمات لا تموت. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٥ ص ٩١.

خامساً: الموروث الفلكلورى

ويمكن أن نصنف تراثنا الفولكلورى تحت ثلاثة مصادر رئيسة هى - بحسب أهميتها ومدى إقبال الشاعر المعاصر عليها -:

١ - ألف ليلة وليلة.

٢ - السير الشعبية؛ كسيرة بنى هلال، وعنترة، وسيف بن ذى يزن، وغيرها.

٣ - كتاب «كلية ودمنة» الذى ترجمه عبد الله بن المقفع عن الفارسية، ومن يومها أصبح من معالم تراثنا الفولكلورى.

١ - ألف ليلة وليلة:

يعد هذا المصدر أهم المصادر الثلاثة بالنسبة لشاعرنا المعاصر، وأغناها بالشخصيات ذات الدلالات الثرية، إن شاعرنا المعاصر لم يستطع بعد أن يفيد من إمكانيات هذا المصدر على النحو الأكمل، فعلى الرغم من العدد الضخم من الشخصيات التى تمتلك طاقات إيحائية قوية فى ألف ليلة وليلة فإن شعراءنا لم يستخدموا منها سوى عدد يكاد يعد على أصابع اليد الواحدة، وإن كانوا قد أحسنوا الاستفادة من الشخصيات القليلة التى استخدموها، وأضافوا عليها دلالات بالغة الثراء والتنوع.

ولم يلتفت أدباؤنا إلى هذا المصدر ويدركوا قيمته الفنية الرائعة إلا بعد أن اكتشفه الغربيون بحوالى قرنين من الزمان، حيث اكتشف المستشرقون «ألف ليلة وليلة» منذ مطالع القرن الثامن عشر، وأولوه الكثير من اهتمامهم وعنايتهم، وقد اتخذ هذا الاهتمام من ذلك التاريخ ثلاثة مظاهر أساسية هى: الاهتمام بترجمة الكتاب إلى اللغات الأوربية، ثم اهتمام المستشرقين علمياً به، وأخيراً تأثر الأدباء والفنانين به واستلهاهم له فى أعمالهم الأدبية والفنية.

وقد كان أول من ترجم الكتاب إلى لغة أوربية - وأول من لفت الأنظار إليه فى نفس الوقت - المستشرق الفرنسى «أنطوان جالان»، وقد ظهر المجلد الأول من ترجمة جالان الفرنسية فى باريس عام ١٧٠٤، ثم تتابع ظهور بقية المجلدات

الاثنى عشر للترجمة على امتداد ثلاثة عشر عاماً، حيث ظهر المجلد الثانى عشر والأخير عام ١٧١٧^(١).

ثم توالى الترجمات الأوربية بعد ترجمة جالان، وكانت معظم الترجمات فى البداية عن ترجمة جالان ولكن المستشرقين لم يلبثوا أن اكتشفوا الأصل العربى ذاته، وابتدأوا يترجمون عنه، ويقدمون لترجماتهم بمقدمات كانت هى بداية الاهتمام العلمى بالكتاب^(٢).

وقد حظى هذا الكتاب - على المستوى العلمى - بقدر من اهتمام المستشرقين لم يكف يحظى به كتاب آخر، حيث «تناوله ما يزيد على ثلاثين مستشرقاً من مختلف الدول والجنسيات»^(٣). وكان طبيعياً أن يتأخر هذا الاهتمام العلمى عن بداية الترجمات. وكان أول ماشغل بال العلماء هو البحث عن مصدر الكتاب، والتساؤل عن المكان الذى جاء منه هذا الكتاب الذى استحوز على ألبابهم، ولم يثر هذا التساؤل إلا فى بداية القرن التاسع عشر، وكان أول من أثاره سلفستر دى ساسى، وجوزيف فون هامر، وكان رأى هامر أن أصل الكتاب فارسى، بينما رأى دى ساس أن الكتاب عربى اللحنة والسدى^(٤).

وبعد دى ساسى وهامر اتسع الحوار ودخل فيه عدد كبير من المستشرقين وتعددت الأبحاث وتنوعت القضايا، وإن ظل أصل الكتاب هو القضية الأساسية.

أما تأثير ألف ليلة وليلة فى الآداب الغربية فليس أدل على مدى عمقه وقوته من قول شوفان «إنه من المستحيل إعداد قائمة كاملة بالآداب التى تأثرت بألف ليلة وليلة، قل هذا التأثير أو كثر»^(٥)، وكان أهم ما فتن الأدباء الأوربيين فى ألف ليلة

(١) Chauvin (Victor): Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes dans l' Europe Chrétienne. Liège - Leipzig 1900. T. 4, p. 26.

(٢) انظر: د. سهر القلمارى: ألف ليلة وليلة. دار المعارف. مصر ١٩٥٩ ص ٧.

(٣) ميخائيل عواد: ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع فى العصر الإسلامى. بغداد ١٩٦٢ ص ٢٦.

(٤) Elisseeff (Nikita): Thèmes et motifs des Mille et Une nuits, Beyrouth, 1949, pp. 15

وليلة ذات الخيال المحلق الطليق، وتلك الشخصيات المليئة بالسحر والجاذبية، وتلك البراعة الفائقة فى إثارة اهتمام القارئ وتشوقه، ويعبر عن هذا الافتتان واحد من الذين كتبوا عن تأثير ألف ليلة وليلة فى الآداب الأوروبية بقوله «حدثونى عن حكاية أكثر إمتاعاً، أو قصة أشد إثارة للاهتمام، أو قصيدة أروع امتلاء بالخيال من هذه الحكاية، هذه القصة، هذه القصيدة «ألف ليلة وليلة»^(١).

وقد اتخذ تأثر الأدباء الغربيين بألف ليلة وليلة مسالك وصيغاً عديدة، تبدأ من محاولة تقليدها تقليداً تاماً بنسج قصص على منوالها، كما فعل الكاتب الفرنسى دى لاكروا فى المجموعة التى كتبها باسم «ألف يوم ويوم Les Mille et Un Jours» وتنتهى باستلهاهم شخصيات معينة من شخصيات ألف ليلة وليلة فى كتابة أعمال أدبية معاصرة، وقد زاد إقبال الأدباء الغربيين على ألف ليلة وليلة و «عظم تأثيرها بخاصة فى أواخر القرن الثامن عشر، ثم طوال العصر الرومانتيكى، وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيراً من القضايا الرومانتيكية، منها الهرب من واقع الحياة فى عالم خيالى طيب سحرى، ومنها السخرية بالملوك، ومنها ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتمام إلى الحقائق الكبرى^(٢).

وثمة ثلاث من شخصيات ألف ليلة وليلة كانت هى الأكثر استحواذاً على أم اهتمام الكتاب الغربيين - سواء على مستوى الترجمة أم على مستوى الدراسة أم على مستوى الاستلهاهم - وهذه الشخصيات الثلاث هى الثنائى شهرزاد وشهريار، ثم السندباد.

فبالنسبة لشخصيتى شهرزاد وشهريار كان طبيعياً ألا تخلو ترجمة من الترجمات الأوروبية للليالى من قصتهما، مهما أغفلت من القصص الأخرى، لأن قصتهما هى الإطار الفنى للليالى كلها.

Junin (Jules): Les Mille et Une Nuits, Bibliothèque Mondiale, No. 28, mars 1954, p.(١)
13.

(٢) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٢٢٢.

أما على المستوى العلمى فقد كانت الشخصيتان محورا لمعظم الدراسات والأبحاث التى كتبت حول ألف ليلة وليلة، وكان اسمهما الفارسى دليلا من أقوى أدلة القائلين بالأصل الفارسى للليالى.

أما من ناحية التأثير الأدبى فقد كان تأثير الشخصيتين - وخصوصاً شخصية شهرزاد - بالغ العمق والقوة، ولم يكن تأثيرها مقصوراً على المجال الأدبى، وإنما تجاوزته إلى الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والرسم. وقد أخذت شهر زاد فى الآداب الأوربية دلالة خاصة هى «ترجيح العاطفية على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى»، إذ إن شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته، لا بوساطة المنطق بل بالعاطفة، فصارت رمزا للحقيقة التى يعرفها الإنسان عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى انتقلت شهرزاد إلينا فى أدبنا العربى المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوربية»^(١).

العلمى
الأدبى
الترجمة

أما شخصية السندباد فلم تكن أقل إثارة لاهتمام الأوربيين - على المستويات الثلاثة - من شخصيتى شهرزاد وشهریار.

فعلى مستوى الترجمة كانت مغامرات السندباد البحرى أول ما ترجم إلى اللغات الأوربية من قصص ألف ليلة وليلة، حيث «بدأ جالان ترجمته لليالى بترجمة رحلات السندباد البحرى السبع عن مخطوطة لم تحقق بعد، وماتزال نسخها موجودة، ثم اكتشف أن هذه الحكايا تكون جزءاً من مجموعة قصصية باسم «ألف ليلة وليلة»^(٢). كما نشرت لمغامرات السندباد ترجمات كثيرة مستقلة للصغار ولل كبار على السواء.

أما على المستوى العلمى فقد أفردت لشخصية السندباد بحوث ودراسات خاصة، كذلك البحث الذى كتبه عنه المستشرق الفرنسى بول كازانوف - الذى كان بلاشك باعثاً من البواعث التى حدثت بكاتبنا الكبير الدكتور حسين فوزى إلى كتابة الرائع عن السندباد «حديث السندباد القديم» - كما احتل حيزاً ملموساً من اهتمام كل الأبحاث العامة التى كتبت حول الليالى.

(١) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٢٢٢.

(٢) Elisseeff: Thèmes et motifs des Mille et Une nuits, P.69

وبالنسبة للتأثير الأدبي لشخصية السندباد فإن مغامراته تنافس قصة شهرزاد في استحواذها على اهتمام الأدباء الأوروبيين فقد «احتضنتها آداب العالم منذ نشر جالان ترجمتها الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، وتنشأت عليها أجيال من الشباب، وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين أمثال ديفو وسويفت وهوفمان وإدجار آلان بو ولاموت فوكيه وهانس أندرسون وجريم وقد رفعها الناقد ريتشارد هول إلى درجة الأوديسة»^(١).

كما تأثر كتاب الرحلات في الغرب تأثراً كبيراً بقصص السندباد، ومن الكتب التي تأثرت بالسندباد كتابان شهيران ترجما إلى معظم لغات العالم، وهما «روبنسن كروزو» و «رحلات جاليفر». «ومن الكتاب الذين تأثروا به تأثراً كبيراً جول فيرن وهربرت جورج ويلز الذي استلهم قصة طائر الرخ كما جاءت في مغامرات السندباد في كتابة بعض قصصه العلمية»^(٢).

ولقد كان هدفنا من هذه الوقفة التي طالت شيئاً ما أمام اهتمام الأوروبيين بألف ليلة وليلة هو أن نرد استدعاء شعرائنا المعاصرين لشخصيات ألف ليلة وليلة - في بعض بواعثه - إلى تأثيرهم بالأوروبيين في هذا المجال، وأن نفسر في نفس الوقت سر حفاوة شعرائنا البالغة بعدد قليل من بين شخصيات ألف ليلة وليلة، حيث سنرى أن هذه الشخصيات هي نفسها الشخصيات التي استحوذت على اهتمام الأوروبيين وحفاوتهم.

شخصيات ألف ليلة وليلة في شعرنا المعاصر:

تعتبر شخصية «السندباد البحري» أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة - وربما شخصيات تراثنا على الإطلاق - استحواذاً على اهتمام شعرائنا، وشيوخاً في شعرنا المعاصر «حتى لانكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصيدة. وما من شاعر معاصر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية»^(٣).

(١) د. حسين فوزي. حديث السندباد القديم: لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ص ٣٦٠.

(٢) انظر د. سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة ص ٦٤، ٦٥.

(٣) على عشي راي: السندباد بين التراث والشعر المعاصر. مجلة الثقافة العربية. ليبيا. العدد الرابع. فبراير ١٩٧٤ ص ٥٥.

ولاشك أن اهتمام الأوربيين البالغ بشخصية «السندباد» كان سبباً من أسباب شيوعها الكاسح في نتاجنا الشعري الحديث. وحتى الجانب العلمي من جوانب اهتمام الأوربيين بشخصية السندباد تأثر به شعراؤنا وأفادوا منه فنياً؛ فمعظم الأبحاث التي تناولت شخصية السندباد ذهبت إلى أن شخصية أوليس في أوديسة هوميروس كانت أحد مصادر شخصية السندباد، وكان المستشرق النمساوي فون هامر أول من ذهب إلى هذا الرأي ثم تابعه كل من عرض لهذا الموضوع.

وقد استغل الشاعر بدر شاكر السياب هذه الحقيقة العلمية استغلالاً فنياً بارعاً في قصيدة من أنجح القصائد التي استخدمت شخصية السندباد في شعرنا المعاصر وهي قصيدة «رحل النهار»^(١) حيث يمزج فيها مزجاً فنياً بارعاً بين شخصيتي السندباد وأوليس، أو بمعنى أدق يستعير بعض ملامح أوليس لشخصية السندباد التي استخدمها ليبر من خلالها عن إحساسه بانتصار المرض عليه؛ حيث يرى نفسه سندباد مهزوماً كسيراً، أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء، ويطلب من زوجته الوفية المنتظرة ألا تنتظره بعد، فهو لن يعود، ومعروف أن الزوجة الوفية المنتظرة، وأسر آلهة البحار ملمحان أصيلان من ملامح أوليس، حيث ظلت زوجته الوفية بنيلوب تنتظره فترة طويلة، وتماطل الخطاب بحيلتها المشهورة، حتى عاد أوليس من جزيرة أجوجيا التي أسرته فيها الإلهة كاليسو أثناء عودته من حرب طروادة، أما السندباد فلم تشر أية من قصص رحلاته السبع إلى أسر آلهة البحار له، أو إلى انتظار زوجته.

يقول السياب مخاطباً زوجته التي أسقط عليها ملامح بنيلوب، بينما ارتدى هو قناع السندباد وأوليس معاً:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود

(١) ديوان: منزل الأقدان. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٣ ص ٥.

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار . . إلخ .

وهكذا يتم - على امتداد القصيدة - هذا الامتزاج الفنى الرائع بين شخصيتى السندباد وأوليس .

ونحن نعرف أن السندباد البحرى فى ألف ليلة وليلة هو ذلك المغامر الجواب المرتاد، الذى استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب التى كان يصادفها السندباد، وكان يعود من كل رحلة من هذه الرحلات متصراً على كل ما صادفه من أخطار، ومحملاً بالهدايا والكنوز، وبالخيرات الجديدة والحكايا المثيرة التى تخلب لب أصدقائه وأصحابه الذين كانوا ينتظرون عودته من كل رحلة، ليغدق عليهم الكنوز التى عاد بها، وليمتعهم بالحكايا المثيرة عن الأخطار والأعاجيب التى صادفها^(١).

وقد وجد الشاعر المعاصر فى تعدد هذه المغامرات وتنوعها إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التى هى بدورها مغامرة مستمرة فى الكشف وارتداد المجهول بحثاً عن كنوز الشعر، ومن ثم أسقط على هذه المغامرات ملامح تجربته المعاصرة بشئى أبعادها، وهكذا «تعددت ملامح السندباد ووجوهه فى الشعر المعاصر بتعدد أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، وتنوع ملامحها النفسية والاجتماعية والفنية، وإن كان من الممكن رد وجوه السندباد ولامحه - على كثرتها وتنوعها - إلى وجهه الأساسى الأصيل، وجه المغامر الجواب، بحيث يمكن لكل وجوه السندباد الأخرى أن تعد ملامح تفصيلية لهذا الوجه الأساسى»^(٢).

وقد أخذت مغامرة السندباد دلالات عديدة، يمكن ردها على نحو ما إلى ثلاث دلالات عامة، وهى الدلالة الفنية، ثم الدلالة السياسية أو الاجتماعية، وأخيراً الدلالة الفكرية أو الحضارية.

(١) انظر: رحلات السندباد السبع فى ألف ليلة وليلة. المجلد الثالث من طبعة صبيح (بدون تاريخ) ص ٨١ وما بعدها.

(٢) السندباد بين التراث والشعر المعاصر. ص ٥٩.

وقد كانت الدلالة الفنية هى أول ما أسقط على مغامرة السندباد من دلالات، حيث عبر الشاعر صلاح عبد الصبور - وهو أول من استخدم شخصية السندباد من شعرائنا - من خلال مغامرة السندباد عن مغامرته هو الفنية الخاصة فى سبيل البحث عن الكلمة الشاعرة؛ ففى مقطع «السندباد» من قصيدة «رحلة فى الليل»^(١) يعتبر الشاعر نفسه سندباد يرحل عبر مجاهل الكلمات وأدغال الأحاسيس، ويعانى أهوال التجربة ليعود إلى النديمان بكنزه الثمين؛ كلمته الشاعرة:

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين

وليحمل كنزه الثمين إلى ندمانه، ويدعوهم إلى مقاسمته مخاطر تجربته وأهوالها، ولكنهم يتقاعسون قانعين بحياتهم الرتيبة، والاستماع السلبي إلى مغامرة السندباد.

وهكذا استغل عبد الصبور شخصية السندباد فى التعبير عن معاناة الشاعر المعاصر لثقل تجربته وهولها، وموقف الجماهير اللامبالي منه.

أما الدلالة السياسية لمغامرة السندباد فتصادفنا فى قصائد كثيرة توظف السندباد رمزاً للثائر المعاصر الذى يقتحم الأخطار والأهوال فى سبيل تحقيق واقع سياسى أو اجتماعى أفضل لأمته، ومن الشعراء الذين ولعوا بتوظيف شخصية السندباد بهذه الدلالة، الشاعر نجيب سرور فى أكثر من قصيدة، أشهرها «السندباد البرى» والشاعر سليمان العيسى فى قصيدته «السندباد يروى حكايته الثامنة»^(٢) . . . والشاعر يروى فى هذه الحكاية رحلته عبر واقعنا السياسى والاجتماعى، وكيف أنه عاد من هذه الرحلة:

(١) ديوان: الناس فى بلادى. ط أولى. دار الآداب. بيروت ١٩٥٧. ص ٤٠.

(٢) مجلة «المجلة» يونيو ١٩٧١ ص ١٥.

بحلم طعين
أعطيته أئمن ما فى العمر من سنين
ولم أزل أعطيه
الحلم الضخم الذى أحيأ له وفيه

وهذا الحلم الذى عاش له السندباد تمر عليه أحيان مظلمة ينطفئ فيها «يمر فى عينى حيناً أسوداً كفحمة الدجى»، ولكن السندباد لا يفقد يقينه فى تحقق حلمه حيث يشرق فى وجدانه. «... يسطع كالشهاب. يمزق الضباب. ويملا الشهاب. حدائقاً خضراً وأنبياء».

أما الدلالة الحضارية والفكرية لمغامرة السندباد فنلمسها بوضوح لدى الشاعر اللبناني الدكتور خليل حاوى، فى قصيدتيه الطويلتين «وجوه السندباد» و «السندباد فى رحلته الثامنة»، وعلى نحو ما فى قصيدته «البحار والدرويش» التى نلمس فيها البذور الأولى لشخصية السندباد لدى الدكتور حاوى، أبرع من وظف شخصية السندباد بين شعرائنا المعاصرين^(١).

وتأتى شخصيتا «شهرزاد» و «شهریار» - من بين شخصيات ألف ليلة وليلة - فى المرتبة الثانية بعد شخصية السندباد من حيث الشيوع فى قصائد شعرائنا المعاصرين، وقد اقترنت الشخصيتان فى معظم قصائد شعرائنا الذين وظفوهما، وإن كانت قصائد قليلة قد وظفت إحداهما مستقلة عن الأخرى كما سنرى.

وقد شاع توظيف شهرزاد فى شعرنا المعاصر رمزاً للمرأة العربية التى مازالت تعيش أسيرة عصر الحریم، تنتهى آمالها عند تحقيق حياة مادية باذخة تفيض بالترف والدعة والخمول، حتى وإن لم يتجاوز دورها فى هذه الحياة كونها مجرد جارية تباع وتشتري ككل طرف هذه الحياة التى تحلم بها، وقد ارتبط اسمها فى أذهان الشعراء بصورة.

... ذلك الشرق القديم

(١) سيتناول البحث بالتفصيل فى السفر الثالث توظيف الدكتور حاوى لشخصية السندباد.

شرق التكايا والنذور
شرق التماثم والبخور
حيث السبايا من بنات الروم يزحمن القصور
يرفلن في الحلل الشفيفة والحرير
ليذدن عن رب السرير
سأم الليالى الخاليات من المثير.

كما يقول محمد مهران السيد فى قصيدة «بغداد فى الصف»^(١).

وعبد الوهاب البياتى يرمز بها كثيراً إلى المرأة المتاع، المرأة الجارية التى تباع
وتشتري، والتى يحرص على تحريرها من أسر عصر الحريم؛ فهى فى قصيدة
«الجرادة الذهبية»^(٢): «جارية فى مدن الرماد. تباع فى المزاد» أما فى قصيدة
«الحريم»^(٣) فإنه يغنى للمرأة الجديدة، لشهرزاد المتحررة من أسوار عصر الحريم
الذى ارتبطت به فى رؤياه:

ويعود فارسها يغنى: «لم تعودى شهر زاد . . .

جسداً بأسواق المدينة فى المزاد

جسداً يباع

ياأنت، يا عصفورتى، يا شهرزاد»

ومعظم شعرائنا يوظفون شخصية شهرزاد فى قصائدهم بهذا المدلول، وقد
حاول بعضهم أن يكسبها أبعاداً سياسية كما فعل الشاعر عبد الرحيم عمر فى
قصيدة «كيف ماتت شهرزاد»^(٤) حيث جعل شهرزاد الجارية رمزاً للأمة المغلوبة
على أمرها التى قدر عليها أن تعيش حياة مهينة لا هدف لها فيها سوى الترفيه عن

(١) آداب نوفمبر ١٩٥٨ ص ٢٤.

(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب بيروت ١٩٦٨ ص ١٠٩.

(٣) ديوان: أبريق مهشمة ط. دار بيروت ١٩٥٥ ص ١٠٨.

(٤) ديوان: من قبل ومن بعد. مكتبة عمان ١٩٧٠ ص ١١٥.

سيدها المستبد شهريار - رمز السلطة الغاشمة - تمتحن كلماتها وتذللها لترضى مزاجه المستبد، وتبيع نصاعة كلمتها ونقاءها بضمن بخس؛ حياة ليلة جديدة تضاف إلى ليالي عمرها الذليل، وهى - على هذا الذل والامتهان كله - تعيش حياتها فزعة تترقب:

قدم على شط النجاة، ويجذب الأخرى العباب

وسلاحنا إذلال كلمة

صغنا بها قصصاً... حكايا

وبذلنا الدامى قدرنا أن ندارى شهريار، وأن نسكن فيه إثمه

ويحس الشاعر فى بعض أجزاء القصيدة أن شهرزاد عاجزة عن أن توحى بذاتها بهذا المضمون الذى استخدمها فيه، فيادر إلى التصريح بهذا المدلول، الأمر الذى قلص من رحابة الرمز، وقدرته على الإيحاء غير المحدود، حيث يقول: «يا شهرزاد... يا أمة وثنية الأرباب، أنت صنعت نفسك تارة معبودة كبرى، وأخرى جارية».

أما شهريار فقد أصبح فى شعرنا رمزاً للقوة الغاشمة المستبدة؛ فهو فى القصيدة السابقة رمز للسلطة التى تسوم الناس الذل والهوان، وتسم حياتهم بالخنوف الدائم. وهو فى قصيدة «الليلة بعد الألف»^(١) لفايز صياغ يأخذ نفس المدلول تقريباً، حيث تشهى عيونه البربرية دماء شهرزاد، وتشك فى لحمها البض، وهو إذا كان يبقى عليها ليستمتع بأقاصيصها وجسدها فإنه بمجرد أن ينتهى هذا الدور، وبمجرد أن ينتهى ما كان يذهله منها أمس: (ارتحال الخيال مع السندباد. فى عجيب المغاور، فى مخلب الرخ، فى الموج إن عربدا، والتأرجح بين الردى والحياة)، وبمجرد أن تستريح عروق الأمير ويثاقل جفناه، فإن شهرزاد سوف تمشى إلى النطع لا إلى السرير. وأخيراً فهو فى قصيدة «شهريار والمرايا»^(٢) لمحمد عمران:

(١) مجلة «حوار» العدد ١٨ سبتمبر وأكتوبر ١٩٦٥ من ٧٤.

(٢) مجلة «المعرفة» عدد ٦٤. حزيران ٧.

... بيت بلا جدار

ليل من القهر، من الجنون والدمار

وشهريار

محارب أبوه من فوارس التار

وأمه من سبي هولاكو...

وواضح من هذا أن مدلول شخصيتي شهرزاد وشهريار في شعرنا المعاصر يكاد يتناقض مع مدلولهما في أدبنا القصصى والمسرحى، حيث ترمز شخصية شهرزاد في هذا الأخير إلى ترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، بينما يرمز شهريار إلى تلك القوة العارمة التي استطاع الحب أن يهذبها ويقلّم أظفارها.

ولاشك أن في الملامح التراثية للشخصيتين ما يسعف على التأويلين كليهما - رغم تناقضهما - فشهريار في ألف ليلة وليلة هو باعتبار ما ذلك السلطان الطاغية الذي يقتل كل ليلة فتاة - بعد أن خائنه زوجته مع أحد عبيده - وهو لا يبقى على شهرزاد إلا لكي تكمل له قصتها التي كانت تحرص كل ليلة على بثها عند موقف مثير لتضمن أن يتركها السلطان إلى الليلة التالية لتكمل له القصة^(١)، ولكنه في نفس الوقت هو ذلك الإنسان الوديع الحكيم بعد أن هذبته شهرزاد بأقاصيصها وأحاديثها، وبعد أن ردت إليه ثقته في المرأة.

أما شهرزاد فهي في ألف ليلة وليلة ابنة الوزير التي قبلت أن تعيش كجارية في قصر شهريار تترقب الموت بين ليلة وأخرى، ولكنها في نفس الوقت تلك الحكيمة المثقفة الواسعة الأفق، التي عرفت كيف تُقوّم طغيان شهريار بعذب أحاديثها وعجيب قصصها، حتى استطاعت أن تضمن حياتها عنده ألف ليلة وليلة، لم تجد نفسها بعدها في حاجة إلى أن تخترع له أحاديث جديدة فقد ردت إليه ثقته في المرأة، وجعلته في نفس الوقت ينظر إلى الأمور ببصيرة أكثر نفاذاً.

(١) ألف ليلة وليلة - ط صبيح - المجلد الأول ص ٥ وما بعدها.

فالشخصيتان إذن لهما من الملامح التراثية ما يتحمل التأويلين كليهما، وكل أدیب يختار من الملامح المتعددة للشخصية ما يتلاءم وطبيعة المضامين التي يريد نقلها إلى القارئ.

وقد حاول بعض الشعراء أن يضيفى على شخصية شهريار دلالة نفسية خاصة؛ ففي قصيدة «دموع شهريار»^(١) لنزار قباني حاول الشاعر أن يعبر من خلال شخصية شهريار عن ذلك الأسى الدفين الذى يعاينه بعد أن فقد الجنس بالنسبة له بعده العاطفى الإنسانى، وذلك الشعور الأليم بالوحدة حين يصبح الجنس مجرد صلة ميكانيكية لا روح فيها، بدل أن يكون رباطاً روحياً بين اثنين، وتزداد مأساته فداحة حين يشعر بعجز الآخرين - حتى شريكته فى المأساة نفسها - عن فهم كنه مأساته:

لا أحد يفهمنى، لا أحد يفهم ما مأساة شهريار
حين يصير الجنس فى حياتنا نوعاً من الفرار
مخدراً نشمه بالليل والنهار

لن تفهمينى أبداً، لن تفهمى مأساة شهريار
فحين ألف امرأة يئمن فى جوارى
أحس ألا أحد ينام فى جوارى

وهذا التأويل أيضاً تحتمله الملامح التراثية لشخصية شهريار.

بقيت عدة شخصيات أخرى استمدتها شعراؤنا من ألف ليلة وليلة ولكنها ليست فى شئوع هذه الشخصيات الثلاث.

فمن هذه الشخصيات شخصية «علاء الدين» صاحب المصباح السحري، ويرمز به فى شعرنا المعاصر إلى تلك القوى الخارقة التى تجعل الإنسان قادراً على صنع المعجزات وتغيير أشياء هذا العالم؛ فعبد الوهاب البياتى فى قصيدة «مصباح علاء الدين»^(٢) يرى فى عينى صغيرته نادية تلك القوة الخارقة التى تمكنه من تسخير مارد الشعر ليفعل الأعاجيب:

(١) ديوان: الرسم بالكلمات ط ٢. منشورات نزار قباني. بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٩.

(٢) ديوان: النار والكلمات. دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١١١.

صغيرتى نادية

رأيت فى سماء عينيك، رأيت الله والإنسان
وجدت مصباح علاء الدين، والجزائر المرجان
قلت لشعرى: كن، فلبى عبده وكان
غداً بمصباح علاء الدين من جزيرة المرجان
أعود يا صغيرتى إليك بالأزهار من نهاية البستان

وتارة أخرى يرمز به وبمصباحه إلى ذلك العالم السحري الخيالى الذى يهرب
إليه الشاعر بخياله من واقعه المريع، ليحقق فى ظلاله أحلامه التى يعجز عن
تحقيقها فى هذا الواقع؛ فتركى الحميرى فى قصيدة «فوانيس علائية»^(١) يتمنى لو
كان له مصباح علاء الدين:

أحلم فى فانوس

يحيلنى سيد هذا العصر والأوان

وأصنع الجنان

وأعبر الحياة طائرًا تحمله الشمس

ومن الشخصيات التى استمدتها شعراؤنا المعاصرون من ألف ليلة وليلة - وإن
كانوا لم يوفقوا فى استخدامها حيث حملوها دلالات لانتحتها ملامحها التراثية -
شخصية الملك عجيب بن الخصب، وهو القرنديلى الثالث فى قصة الحمال
والثلاث بنات، وقد كان يحب الإبحار فترك مملكة أبيه وقام برحلة تعرض فيها
لكثير من العجائب والأخطار وانتهى الأمر به بفقد إحدى عينيه واجتماعه على باب
الجوارى الثلاث مع زميله القرنديلى الآخر^(٢).

وقد استدعى الشاعر صلاح عبد الصبور شخصية عجيب بن الخصب فى
قصيدته الطويلة «مذكرات الملك عجيب بن الخصب»^(٣) ولكنه حملها دلالات

(١) آداب نوفمبر ١٩٦٧ ص ٤١.

(٢) انظر قصته فى ألف ليلة وليلة ط كلكتا ١٨٣٩ - ١ / ١٠٢ - ١٢٠.

(٣) أحلام الفارس القديم ص ٩٧.

معاصرة لاتسع لها ملامحها التراثية، ويقول عبد الصبور إنه ارتدى قناع عجيب بن الخصب ليتحدث من ورائه عن بعض مشاغله وهمومه المعاصرة، وإنه حاول في القصيدة أن يذكر ما فات ألف ليلة وليلة أن تذكره، وهو حال عجيب بن الخصب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك^(١). ولكن الهموم والمشاكل التي حاول عبد الصبور أن يحملها على شخصية الملك عجيب كانت أشد معاصرة من أن تحملها هذه الشخصية.. فهو يحملها بعض همومه الفلسفية من مثل تساؤلاته:

هل ماء النهر هو النهر؟
سقراط محق حين تجرع كأس الموت وما فر
الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر .. إلخ
ومن مثل سأم الإنسان المعاصر، وسعيه الدائب وراء الحقيقة:
وافزعى من المسا إذا أطل
وافزعى من حيرة الأفكار فى السبل
أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة

بقى أن نقول فى النهاية إن شعراءنا لم يستطيعوا بعد أن يستغلوا كل كنوز ألف ليلة وليلة، فما زالت تعج بشخصيات لا تقل غنى وقدرة على حمل أبعاد التجارب المعاصرة من شخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار وعلاء الدين، وهى فى انتظار ذلك الشاعر الجواب الذى يكتشف تلك الكنوز ولا يكتفى باجترار تلك الشخصيات التى كاد الإسراف فى استخدامها يسلبها كل طاقاتها الإيحائية ويفقدها كل إشعاعاتها الرمزية.

٢- السير الشعبية:

إن حظ سيرنا الشعبية من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضالة إذا ما قيس بشراء هذه السير، وامتلأها بالأبطال وبالشخصيات الغنية بالأبعاد النفسية والاجتماعية، والتى تصلح لحمل أدق خلجات الشاعر المعاصر.

(١) انظر: حياتى فى الشعر ص ١٠١.

ويشتمل تراثنا الفولكلورى على مجموعة كبيرة من السير الشعبية، أشهرها سيرة بنى هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذى يزن. وهذه السير لها أصولها التاريخية ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القصّاص الشعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية، جعلت منهم أبطالاً أسطوريين، يتصل بعضهم بالجن ويؤاخيّه، كما فى سيرة سيف بن ذى يزن وهى أحفل سيرنا بالعجائب والأساطير.

وإذا كانت سير عنترة وسيف بن ذى يزن والوزير سالم وذات الهمّة وغيرها من سيرنا الشعبية تدور حول حياة شخصيّة واحدة تكون هى البطل الأساس فى السيرة، فإن السيرة الهلالية تدور حول قبيلة بأكملها - وهى قبيلة بنى هلال - وتقع أحداثها بين المشرق العربى والمغرب العربى حيث ارتحلت هلال إلى تونس.

وقد استغل الشاعر خالد أبو خالد هذه السيرة برمّتها فى قصيدته الطويلة «هلال»^(١) ليعبر من خلالها عن محنة الشعب الفلسطينى فى الأردن، وهلال فى القصيدة هم قوات الثورة الفلسطينية التى تحاول أن تسترد أرضها التى اغتصبها السلطة الأردنية أو - على حد ما يعبر الشاعر فى مقدمة القصيدة - «عندما تغربت هلال عن ديارها لم تحط رحالها فى تونس كما يروى، ولكنها واصلت التغريبة حيث عادت إلى النقطة التى بدأت منها كما تقول كروية الأرض. وهلال تقف الآن على أبواب مدينتها بينما دخل إليها دياب بن غانم فى مهمة استطلاعية وتحريضية وتنظيمية».

والشاعر يستخدم أسماء بعض أبطال السيرة كدياب بن غانم، وأبى زيد الهلالي للتعبير بهم عن رجال الثورة الفلسطينية، بل إنه يرمز بإحدى بطلات السيرة - وهى سعدى ابنة الزناتى خليفة أمير تونس - إلى فلسطين الأرض والشعب، ويستغل بعض أحداث السيرة كأسر أبى زيد فى تونس عندما ذهب إليها مستطلعاً قبل أن تدخلها جيوش هلال ليعبر من خلال ذلك عن اعتقال السلطات الأردنية لبعض قوى الثورة، وأن ذلك لن يعوق المسيرة:

(١) مجلة الكاتب، العدد (١٣٧) أغسطس ١٩٧٢ ص ١٢٥.

«إليها ففيها ابن غانم، ينادى سلامة فى الأسر، أسمع صوت رفيقى
وسعدى، فىا أيها الحاكمون مدينة أهلى احذرونى، سلامة يزحف،
فكوه.. أو فاقتلوه، فكل الجموع بساحاتها ابن غانم»^(١).

وفى القصيدة تختلط الملامح القديمة للسيرة بالملامح المعاصرة، فتغدو مهمة
دياب بن غانم الاتصال بخلايا الثورة داخل الأردن وبالشعب الفلسطينى فيها،
واستطلاع قوات الحرس الملكى:

«كفى يابن غانم. ورافق مع الفجر آخر نجم، وسلم على كل تلك
الخلايا، إلى الخيل، واستطلع الطرق، الليل والحرس الهمجى،
وعدته، والقصور، الحصون وأبوابها، سجن سعدى، الجواسيس،
عرف علينا جياح المدينة، أنا لهم سند، منهم نستمد العزيمة...
وهذا بيان الهلالى، باسم الجموع الغفيرة، باسم الملاين حرص به،
اكتبه فوق جبينك، فوق الحجارة بالدم، بشر به العمى واسكبه ضوءاً
بكل رقاق بعمان والقدس، فى الغور، فوق السفوح الخصيبة».

ولا أعرف قصيدة أخرى استدعت شخصيات السيرة الهلالية سوى بعض
إشارات عابرة إلى أبى زيد فى بعض القصائد، وهى إشارات عامة لا تنم عن
استيعاب حقيقى للأبعاد التراثية لشخصية البطل الهلالى، ورغبة جادة فى توظيفها
تعبيراً لنقل بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصر.

أما سيف بن ذى يزن فقد وظف فى أكثر من قصيدة، منها قصيدة الشاعر
اليمنى عبد العزيز المقالح «من يوميات سيف بن ذى يزن فى بلاد الروم»^(٢) وقد
نجح الشاعر - رغم هبوط مستوى القصيدة فناً - فى استغلال بعض المعطيات
الأسطورية لسيرة سيف بن ذى يزن فى التعبير عما يعترض الشاعر اليمنى المعاصر من
عقبات فى سبيل تحرير بلده من التخلف، والوصول بها إلى شاطئ الأزدهار

(١) كتبت القصيدة - عروضياً - بأسلوب التدوير، وهو أسلوب عروضى شاع فى شعرنا أخيراً بشكل صارخ،
ويقوم على أساس أن القصيدة برمتها وحدة موسيقية واحدة حيث تتوالى التفاعيل ولا تسمح بالوقف إلا فى نهاية
القصيدة، أو فى نهاية أحد مقاطعها على الأقل.

(٢) آداب مارس ١٩٧٢ ص ٥٨.

والحرية، يقول الشاعر فى إحدى يوميات القصيدة مصوراً ما يلاقىه الناثر اليمنى
من هزائم لكل أسلحته دون أن يستطيع الوصول إلى أمله:

الجزر السبع عبرتها، والسبعة البحور

كل سفائنى تحطمت، واغتالت الأمواج سيفى المكسور

أين ينام مثخن الجفون «سيف آصف بن برخيا»، أين تنام «عاقصة»

أين اختفى . . فى أى قمقم ثوى «عبروط»

ولم تزل بعيدة كالفجر «منية النفوس».

وسيف آصف بن برخيا - كما تقول السيرة - هو سيف سحرى كان لوزير
النبي سليمان واستطاع الملك سيف أن يحصل عليه، أما عاقصة فهى أخت الملك
سيف لأمه وهى من الجن، وعبروط - أو عبروض - هو خادم الملك سيف الجنى
أما منية النفوس فهى زوجة الملك سيف الأثيرة التى صادف فى سبيل الفوز بها
أهوالاً كثيرة.

وفى قصيدة «العبر نهاراً»^(١) لخالـد أبو خالـد يستغل الشاعر إحدى معطيات
سيرة الملك سيف بن ذى يزن وهى محاولته الحصول على كتاب النيل المرصود فى
الحبشة وسجن الجان له بين السماء والأرض فترة من الزمن، فى التعبير عن تعويق
السلطة الأردنية للثورة الفلسطينية عن تحرير أرضها السلية:

«وعيناك . . عيناك مد البحار التى لم يصلها شراعى الممزق فى
النيل، والنيل مازال سفيراً سجيناً لدى الجان فى قلعة الحبشى،
وصنعاء أنت انتصارى الذى حاصرته جيوش النجاشى، تسحق فى
سورها رثى، معلقة جثنى فى الفراغ المدمى، ممراً لعمان، وهى
حريق».

أما شخصية عنترة فهى أكثر شخصيات السير الشعبية شيوعاً فى شعرنا
المعاصر، وأكبرها حظاً من اهتمام شعرائنا، ولكن شعراءنا يستعيرون ملامحها من

(١) آداب. مايو ١٩٧١ ص ٤٣.

المصدر الأدبي - كشاعر حمل قضية معينة - أو من المصدر التاريخي - كفارس له وجوده التاريخي القوى - أما الملامح الملحمية التي أضفتها سيرتنا الشعبية على عترة فلم يحاول شعرنا الحديث بعد أن يستغلها، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن الوجود الأدبي والتاريخي أكثر بروزاً من وجوده الملحمي، بينما الأمر على العكس في بقية أبطال السير الشعبية.

وعلى أية حال فإن السير الشعبية مازالت - من هذه الناحية - منجماً بكرة لم يكتشفه بعد شعراؤنا، وإن كان الشاعر خالد أبو خالد في تعليقه على قصيدته «هلال» يذكر أنها جزء من عمل شعري كبير بعنوان «اجتياز الليالي الألف يبدأ بخطوة واحدة - تغريبة» وأنه يتكون من خمسة أجزاء هي:

- (١) - (المهلل). (٢) - سيف بن ذي يزن. (٣) - عترة. (٤) - هلال.
- (٥) - شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف.

وكلها كما هو واضح من أسمائها تعتمد على شخصيات السير الشعبية، والتراث الفولكلوري بشكل عام، الأمر الذي نأمل معه أن تكون هذه بداية جادة لاكتشاف شعرائنا لهذا المصدر الخصب من مصادر تراثنا، وتوثيق صلتهم بشخصياته الغنية بالطاقات الإيحائية.

٣ - كليلة ودمنة:

كليلة ودمنة من أشهر ما خلفه لنا الموروث الشعبي من أعمال، وعلى الرغم من أن الكتاب فارسي ذو أصل هندي فإنه منذ ترجمه عبد الله بن المقفع إلى العربية دخل تراثنا الشعبي وأصبح معلماً بارزاً من معالمه، بل إن ترجمة ابن المقفع تعتبر الآن هي الأصل الأساسي للكتاب بعد أن فقد أصله الفارسي الذي ترجم عنه ابن المقفع، وكلترجمات الكتاب إلى كل اللغات - بما في ذلك الفارسية نفسها - تنقل عن ترجمة ابن المقفع^(١).

(١) انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ص ١٨٧.

على أن بعض الباحثين لا يعتبرون كليلة ودمنة من التراث الشعبي على أساس أن القصص الشعبية للحيوان التي يحتوى عليها كتاب كليلة ودمنة قد أصبحت رموزاً لأفكار وقضايا معينة، ومن ثم فقد فقدت فولكلوريتها التي كانت لها قبل أن يوظفها مؤلف الكتاب هذا التوظيف الرمزي^(١).

وقد استخدم شعرنا المعاصر شخصيتي «بيدبا الفيلسوف» الحكيم الهندي الذي ألف الكتاب، «ودبشليم» الملك الهندي الذي ألف بيدبا الكتاب من أجله.

ففى قصيدة طويلة عنوانها «سقوط دبشليم»^(٢) يستغل الشاعر محمد الفيتورى ما ورد فى مقدمة الكتاب من أن دبشليم كان ملكاً طاغية يستبد بشعبه ويستذله، وأن بيدبا الحكيم ندد بظلم دبشليم وطفغيانه^(٣)، معرضاً نفسه لنقمته وسخطه ليندد من خلال هذا بما كان يسود فى بعض الدول العربية قبل ١٩٦٧ من طغيان واستبداد كانت نتيجة مأساة ١٩٦٧، وقد استعار الشاعر صوت بيدبا ليعرى من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز بدبشليم للقوة الفاشمة التي تستبد بمصير الأمة، وإلى ما تنتهى إليه بالأمة. من سقوط وانهايار.

وهو يصدر القصيدة بعبارة ليبدبا يندد فيها بجور الملك دبشليم وظلمه تقول: «وانك أيها الملك السعيد جده، الطالع كوكب سعدة، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم ومنارلهم التي كانت عدتهم، فأقمت فيما خولت من الملك وورثت من الأموال والجنود، فلم تقم فى ذلك بحق ما يجب عليك، بل طفيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة وعظمت منك البلية»^(٤).

ثم تتوالى بعد ذلك مقاطع القصيدة تعرض أبعاد سقوط الملك دبشليم وأسبابه، وكيف أن الملك مازال بعد السقوط يعيش فى أحلام مجده القديم، يقول فى مقطع «افتتاحية»:

(١) د. سهير القلماروى: من ندوة حول كتاب «الفولكلور ما هو؟» لفورى العتيل، الذى يذهب إلى اعتبار كليلة ودمنة من تراثنا الشعبى، آداب نوفمبر ١٩٦٥ ص ٢٢.

(٢) نشرت القصيدة فى كتيب مستقل. منشورات نزار قباني. بيروت ١٩٦٨.

(٣) انظر كتاب كليلة ودمنة. دار الشعب. الطبعة الثانية ص ٥ - ١٠.

(٤) السابق ص ٩.

وقال بيدبا: اللصوص اقتحموا حواجز الميناء
وحطموا سارية السفينة
وسرقوا كنوزها الثمينة
ولم يزل قبطانها يضرب فى أزقة المدينة
يبحث عن منظاره القديم
تلك الرواية التى أرى فصولها يادبشليم^(١).

وفى مقطع آخر بعنوان «حوار» يصور الشاعر من خلال حوار بين بيدبا
ودبشليم تلك القضية التى افتتن شعراؤنا طويلا بتصويرها من خلال الشخصيات
التراثية، قضية الصراع الأبدى بين السلطة المستبدة وأصحاب الكلمة الحرة، ذلك
الصراع الذى ينتهى دائماً بانتصار الكلمة الحرة مهما لقى أصحابها من عنت
وعذاب، ومهما تصور الطغاة أنهم انتصروا عليها:

تقول لى يادبشليم - وابتسامة الغضب
تنصب ما بينى وما بينك جسراً من لهب - :
- أطبق فمك

حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك طويلا وفمك
- يادبشليم، الحق صوت الله
وكلمة الحق هى الحياة
فلا تضيق ذراعاً إذا تحركت بها الشفاه^(٢).

ويستمر الشاعر فى تعرية ما انتهى إليه دبشليم من سقوط، وتبلغ نبرة الإدانة
ذروتها فى مقطعى «الإنسان والحقيقة» و«الدِّينَاصور» حيث يروى فى المقطع الأول
عن عصر دبشليم

كيف انطفأت روعته وكيف

تخرج ساقاه وتهرمان كل لحظة تحت ثلوج الزيف^(٣).

وفى المقطع الثانى يرى فى عصر دبشليم:

(١) سقوط دبشليم. ص ١١.

(٢) السابق ص ١٨، ١٩.

(٣) السابق ص ٤٢.

عصر الغضب الميت، عصر الضحك المقهور
... حيث تركض الخيول فى القمام
وتسكن الغربان فى العمائم
حيث يهب فجأة من ظلمة العصور
الديناصور^(١).

وفى «آخر المهزلة» يبنى الشاعر - الذى استعار صوت بيدبا - لدبشليم - الذى
يرمز به إلى قوى الاستبداد والطغيان -:
قبراً من ذهب
ترقد يامولاي من أفراحه فى مهرجان
تصبح فرعون الذى كان وكان
ومثلما جاء ذهب
إلا بقايا حنطة، ومومياء ملك، وظل صولجان^(٢).
وينتهى المشهد الأخير فى هذه القصيدة الطويلة
... والثوار
ذو الشعور البيض يركضون فوق السور
وفجأة - يادبشليم - يسقط الستار
ويصق الجمهور^(٣).

وتنتهى مع هذا المشهد الأخير قصيدة من القصائد الجيدة التى استخدمت
ببراعة ومقدرة بعض شخصيات تراثنا الفولكلورى.

(١) السابق ص ٤٣.

(٢) السابق ص ٤٤.

(٣) السابق ص ٤٨.

سادسا: الموروث الأسطوري

يعد هذا المصدر أوثق مصادر تراثنا - والتراث الإنساني عموماً - صلة بالتجربة الشعرية، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر: «لقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته كان متصلاً بالأسطورة، لا باعتبارها قصة خرافية مسلية، وإنما باعتبارها تفسيراً للطبيعة والتاريخ، وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكتشف فيها رموزاً للأشياء. والأساطير ليست سوى أفكار متكررة في شكل شعري»^(١)

ولذلك فقد ظلت الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين مافى لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لاتحدده حدود، ونظراً لأهمية الأسطورة ومكانتها في الدراسات الإنسانية فقد شغلت كل الباحثين في هذا المجال؛ علماء النفس، وعلماء الاجتماع، وعلماء الأديان، والنقاد، حتى لانكاد نعثر على علم من العلوم الإنسانية لم يول الأسطورة شطراً من اهتمامه. ونتيجة لتعدد مناحي الاهتمام بالأسطورة، فقد تعددت مدلولاتها، وتعددت تعاريفها حتى «أصبح من الصعب العثور على تعريف للأسطورة يكون محل إجماع من المتخصصين، ويكون في نفس الوقت سهل الإدراك بالنسبة لغير المتخصصين. فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة ومتكاملة»^(٢) فقد أخذت الأسطورة مدلولات دينية، وتاريخية، واجتماعية. . إلخ، الأمر الذي يسبب للدارس الكثير من الحيرة، وخصوصاً إذا كانت الأسطورة ليست هي المحور الأساسي لبحثه.

Demerson: La mythologie classique dans l'oeuvre lyrique de la "Pléiade", p. 18. (١)

Eliade (Mircéa): Aspects du mythe, Gallimard Paris 1963, p. 14. (٢)

ولما كانت دراسة الأسطورة في ذاتها ليست هدفًا من أهداف هذا البحث، فإنه يكفي هنا اعتماد أكثر تعريفاتها عمومية وبساطة، ولعل أبسط هذه التعريفات وأكثرها عمومية ما اختاره باور وهو أن «مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعياً، أى كل ما لا يصدق العقل فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها نتاج لخيال أسطوري»^(١) فهذا التعريف - على عموميته - يحدد أبرد ما يهم النقد الأدبي من جوانب الأسطورة، وهو دور الخيال الأسطوري فيها، وعنصر الخارق الذى تقوم عليه، وفي نفس الوقت فإن هذا التعريف - رغم عدم الإجماع عليه - يعتبر آخر ما توصل إليه من آراء في تحديد مفهوم الأسطورة، حيث «انتهت الأسطورة فى وقت متأخر إلى أن تعنى كل ما لا يمكن أن يوجد فى الواقع»^(٢).

ولكن على الرغم من أن «عالم الأسطورة لا يخضع فى الواقع لتقواعد ثابتة، حيث يمكن للجملادات والحيوانات أن تكون كائنات بشرية، ويمكن لكل التحولات أن تحدث فيأخذ الشخص الواحد، أو الشيء الواحد صوراً عديدة»^(٣) وعلى الرغم من أن معظم أبطالها من الآلهة وأنصاف الآلهة والكائنات الخرافية، فليس معنى هذا كله أن الأسطورة منشؤها الوهم والاختلاق، إذ إن للأسطورة وجوداً واقعياً، ولكنها واقعية من نوع خاص، فإذا كان «الواقعى بالنسبة لنا هو ذلك الوجود الذى يمكن رؤيته، أو يمكن إثباته على وجه القطع، لأن فكرة الواقعية مرتبطة بالخبرة المباشرة، أو غير المباشرة، فإن فكرة الإنسان البدائي عن (الواقعى) أكثر رحابة، فإن لديه إلى جانب الخبرة العادية خبرة أسطورية تصله بالواقع اللامحسوس، وهو واقع لا شك فى وجوده بالنسبة له، وقد نجم عن هذا

Barthel (piérre) *Interprétation du langage mythique* Brill - Leiden 1963, (١) p. 25.

(٢) Aspect du mythe, p. 10. ود. أحمد كمال ركي: الأساطير. دار الكاتب العربى. القاهرة

١٩٦٧ م ٣٥.

Grand Larousse Encyclopédique, T. 7, Ed. 1963, article "Mythe" p. (٣)

أن أصبح لديه نوعان من الواقع متميزان، ولكنهما حقيقيان، وفى إطار الثانى منهما تعتبر الأسطورة حكاية لأحداث واقعية، ولكن واقعيتها ليست هى تلك الواقعية المحسوسة التى يمكن أن ندركها أو نثبت وجودها وإنما هى واقعية ما فوق الطبيعة»^(١).

وعلى هذا الأساس فقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان البدائى تمتلك قوى خارقة، وقدرات غير عادية، فقد كانت تفسر له كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية، فكل ظاهرة لها أسطورتها الخاصة التى تفسر حدوثها. بل أكثر من هذا كان الإنسان البدائى يعتقد أنه عن طريق معرفته للأسطورة أو الأساطير الخاصة بظاهرة ما يستطيع أن يعيد خلق هذه الظاهرة لأنه يكون قد تعلم سر نشأتها^(٢) ومن هنا كان للأساطير بالنسبة للبدائى هذا التأثير الخارق.

وقد جاء الشاعر الحديث فحاول أن يعيد للأساطير طاقاتها الخارقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التى فقدتها فى عصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التى تجد فى هؤلاء الأبطال صورتها المثلى، ومن ثم تمتاز أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة، فالأسطورة إذن «ليست مجرد إطار بسيط تأتى أفكار الأديب الجاهزة لتملأه، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصاً فى نفسية الأديب، أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة فى لا وعى الشاعر فى بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التى تضيئها وتنقلها إلى الشعور، عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة، وتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية»^(٣).

وعلى هذا فلكى يستطيع الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما فلا بد أن يستوعب أبعادها ويمثلها جيداً حيث «إن إمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيج لها الأديب الذى يفهم مغزاها لتعليق حالته بها»^(٤)، لا بد أن يحس بأن استخدام هذه الأسطورة حاجة فنية ملحة، لا يتم لتجربة التشكل

(١) Pepin (Jean): Mythe et allégorie. Editons Montaigne Paris 1968, p. 63.

Aspects du mythe, p. 24

(٢)

(٣) Kushner (Eva): Le mythe d'Orphie dans la littérature française contemporaine. Nizet, paris 1961, p. 17.

(٤) د. أحمد كمال زكى: نقد، دراسة وتطبيق. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٧.

على النحو الأكمل إلا من خلالها، أما محاولة التلقيق المصطنع بين التجربة وأية أسطورة لا توائم حاجتها التعبيرية فهي جناية على الأسطورة والتجربة الشعرية كليهما.

العرب والأساطير:

لاشك أن تراثنا العربي الأسطوري شديد الفقر إذا قيس بالتراثات الأسطورية للأمم الأخرى من ناحية، وإذا قيس بغنى مصادرنا التراثية الأخرى من ناحية ثانية، وقد حاول الذين عرضوا لدراسة هذا الموضوع أن يلمسوا الأسباب الكامنة وراء فقر تراثنا الميثولوجي في عصور الجاهلية الأولى، وهي عصور الأساطير في الحضارات الأخرى، وهناك افتراضان أساسيان أشار إليهما الكثير من الباحثين:

وأول هذين الافتراضين أن العقلية العربية كانت في تلك العصور عقلية تجريبية عملية، لاتعنى بغير الواقع المادى، والوجود الواقعى للأشياء والأحداث.

أما الافتراض الثانى فهو أنه كان للعرب تراث أسطورى غنى ككل الأمم، ولكن المراجع الإسلامية أهملت هذا التراث، نتيجة لموقف الإسلام الحاسم من العصر الجاهلى وضربه صفحاً عن الوثنية العربية^(١).

وهناك من يربط بين غياب الأساطير العربية وبين حياة البداوة التى كان يعيشها العرب قبل الإسلام، وفقر الديانة البدوية لدى الجاهليين^(٢).

كما أن هناك من يرجع فقر الجانب الأسطورى فى تراثنا، إلى عدم وجود تلك الحروب الأسطورية بين الأمة العربية وسواها من الأمم، هذه الحروب التى كانت المناخ الذى نشأت فيه الملامح التى تروى البطولات الأسطورية الخارقة لأبطال الأمة فى مواجهة الأعداء؛ فلم تكن فى تاريخ العرب الأوائل مثل تلك الحروب، وإنما كانت أخبارهم كلها عن حروب قبائلهم فيما بينها، وعن التواريخ التى يحفظها روايتهم^(٣).

(١) انظر: Chelhod (J): Le monde mythique arabe, Journal de la Société des Africanistes, T. 24, p. 49.

رد. أحمد كمال ركنى. الأساطير ص ٢٢.

(٢) Fahd (Tawfic): La divination arabe, Brill - Leiden 1966, p. 14.

(٣) انظر: د. بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى. الطبعة الثانية. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠ ص ١٢٦.

وعلى أية حال مهما كانت الأسباب فإن مجال الأساطير العربية مازال محتاجاً إلى الكثير من التنظيم، والكثير من الجهود العلمية، فلعل أبحاثاً أكثر تعمقاً تسمح لنا ذات يوم بإلقاء مزيد من الأضواء على هذا الجانب من جوانب الفكر العربي قبل الإسلام الذي لا يزال بعد غامضاً^(١).

على أن الدراسات القليلة التي تمت في هذا المجال قد حققت نتائج ملموسة، وتوصلت بالفعل إلى وجود بعض المأثورات الأسطورية في التراث الجاهلي؛ كالأخبار المروية عن الجن، وعن العرب البائدة، وكتفسيرهم لأسماء بعض الأماكن كاسمى جبلى «أجا وسلمى»، واسم أحجار «النسوة» على الطريق بين مكة ووادي عربة، حيث صاغوا حول هذه الأسماء بعض القصص الأسطورية، وكبعض عباداتهم والقصص التي حاكوها حول الأصنام والنجوم التي كانوا يقدسونها. وأخيراً بعض الأساطير التي رووها حول بعض الأشخاص؛ كأسطورة زرقاء اليمامة، ونسور لقمان بن عاد، وحياة الكاهنين شق وسطيح^(٢) وغير ذلك من المأثورات التي تدل في مجملها على أنه كان للعرب تراث أسطوري، وأنه في حاجة إلى مزيد من الجهود العلمية لإلقاء مزيد من الأضواء عليه.

بل لقد ذهب بعض من عرض لدراسة هذا الموضوع إلى حد قبول الافتراض بأن اليونان قد استعاروا بعض آلهتهم كأبولو وديونيسوس وهرمس عن طريق التجار العرب الجنوبيين منذ القدم^(٣)، ولكن الجميع يكادون يلتقون على ندرة ما وصلنا من تراثنا الميثولوجي، سواء كان ذلك هو كل ما للعرب من أساطير، أو أنه كان لهم تراث أسطوري أكثر غنى لم يصل إلينا.

(١) Le monde mythique arabe, p. 61.

(٢) يراجع: محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، مطبعة دار الكتب. بيروت ١٩٥٥، ود. أحمد كمال زكي: الأساطير، ومقدمة عبقر لشفيق العلوف، و Le monde mythique arabe La divination arabe,

(٣) محمود سليم: في طريق الميثولوجيا عند العرب ص ١٦.

شاعرنا المعاصر والموروث الأسطوري:

إن صلة الشاعر العربى بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلى ذاته، حيث احتوى الشعر العربى منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية، ولبد نسر لقمان بن عاد، وأسطورة الهامة أو الصدى - وهى هامة تخرج من رأس القتيل وتنادى: اسقونى حتى يؤخذ بثأره - . . . إلخ^(١)، ولكنها كانت بالطبع كلها إشارات عابرة لا تمثل منهجاً فى توظيف الأسطورة.

واستمر الحال على ذلك حتى العصر الحديث، فحاول شاعرنا المعاصر أن يستغل ما توافر له من معطيات تراثه الأسطوري، بأسلوب أكثر نضجاً واكتمالاً، ولقد قام أحد شعرائنا المعاصرين وهو الشاعر المهجرى شفيق المعلوف بجهد رائع فى هذا المجال على المستويين العلمى والفنى، حيث قام - على المستوى الفنى - بمحاولة تناول بعض معطيات تراثنا الأسطوري فى ملحمة «عبر» وإن كانت محاولته تلك قد تمت فى إطار صيغة «التعبير عن الموروث»، أو بالتحديد فى إطار الحد الفاصل بين صيغتي «التعبير عن الموروث» و«التعبير به» وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فى السفر الأول من هذا البحث.

أما على المستوى العلمى فقد قدم الشاعر لكتابه «عبر» بمقدمة ضافية تعد من أوفى ما كتب فى العربية من دراسات حول تراثنا الميثولوجى.

أما شعراء مرحلة «التعبير عن الموروث» فقد وجدوا تراثنا الأسطوري - فى مجال الشخصيات بالذات - على هذا الحظ من الفقر، فحاولوا أن يوظفوا الشخصيات الأسطورية القليلة التى وجدوها بين أيديهم، كشخصيات زرقاء اليمامة وسطيح الكاهن وشداد بن عاد ولقمان بن عاد وغيرهم.

وكانت أوفر هذه الشخصيات حظاً من اهتمام شعرائنا شخصية زرقاء اليمامة^(٢)، حيث وظفت فى أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التى حملتها

(١) انظر: د. أحمد كمال زكى: الأساطير ص ٩٠، ٩١، نقد، دراسة وتطبيق ص ١٣٥، ١٢٦، ود. نوري حمودى القيسى: الأساطير وانتفاع الشاعر الجاهلى بها. الأتلام. عدد ٤ السنة الخامسة ص ١٠٠.

(٢) انظر القصة فى تاريخ الطبرى، المطبعة الحسينية، مصر (بدون تاريخ) ج ٢ ص ٣٨، ٩٣، وفى طريق الميثولوجيا عند العرب ص ١٧٨ - ١٨١.

زرقاء اليمامة فى شعرنا المعاصر هى القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبية اليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير .

ولعل أول من استدعى زرقاء اليمامة فى صيغة «التعبير بالموروث» من بين شعرائنا المعاصرين الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة فى قصيدته «زرقاء اليمامة»^(١) وفيها يرمز بالزرقاء إلى هذه القوى التى تنبأت بالأخطار قبل وقوعها، ولم يصنع أحد إليها وكانت النتيجة الدمار للجميع :

قلت لنا إن الأشجار تسير
تقفز . . تركض فى الوديان
فى اليوم التالى يازرقاء
كان الجيش السفاح
ينحر سكان البلدة فى عيد النحر
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة

ثم تبنى الشاعر أمل دنقل هذا الرمز فى قصيدته الجيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»^(٢) التى تعد أنضح قصيدة وظفت هذه الشخصية لتعبر من خلالها عن رؤيا معاصرة .

ومن بعدهما استدعى الشاعر خالد محيى الدين البرادعى شخصية زرقاء اليمامة فى قصيدته «رحلة فى عيني زرقاء اليمامة»^(٣) وهو يستخدمها بنفس المدلول، القدرة على الكشف والرؤية البعيدة، والشاعر فى القصيدة يطلب من الزرقاء أن تعلمه نفاذ الرؤية، ليستطيع أن يرى عرينا النابت كالفطر على كل الجهات ونحن لا نبصره من مسافة قدم .

ويستعير الشاعر عيني الزرقاء ليرى من خلالهما ما يسود الوجوه من سوء وفساد، فيرى :

(١) آداب ديسمبر ١٩٦٦ ص ٣٣، وديوان : ياعنبر الخيل ص ٥٣ .

(٢) ستدرس هذه القصيدة بالتفصيل فى السفر الثالث .

(٣) مجلة الافلام . السنة الثامنة . العدد التاسع . ص ٢١ .

كان أرض الحب ينمو في ثراها الجوع
وتذبل الحروف
والماء يغلى والأزهار - أرى - كأنها السيوف
رأيت أن السيف
يفتح المواسم المحتجة
ويذبح الشمس ليستريح حاكم
كيف يصير الخوف
عطراً لكل أنف ... إلخ.

أما شخصية سطيح الكاهن - وقد كان كما تروى عنه الأساطير العربية لحما
بلا عظام، وكان يدرج كما يدرج الثوب، وله قدرة على التنبؤ بالغيب، والإخبار
بما سيحدث قبل حدوثه - فقد تناولها شفيق المعلوف في ملحمة عبقر وحاول في
«نشيد الكاهن سطيح»^(١) من تلك الملحمة أن يؤول شخصيته تأويلاً خاصاً، وأن
يرد حكمته إلى القدرة على السخرية بالحياة:

على فمى ابتسامة هازئة	تفيض بالسخرية الموجهة
أواجه النائم الهادئة	بها كما أواجه الزوبعة
ياواقف العمر على حكمة	مركومة كالغيم خلف الجباه
الحكمة الحكمة فى بسمة	تمحض الهزء بها فى الشفاه

وواضح أن هذا تأويل للشخصية وتفسير لها لم يرق إلى مرتبة استخدامها
والتعبير بها.

وقد وظف الشاعر شاذل طاقة شخصية سطيح فى نشيدين من قصيدته
الطويلة «ضائعون وغرباء»، رمزاً للقوى المتنبئة التى تستكشف المستقبل وترى ما
سيحدث فيه.

فى أول النشيدين «سطيح والغرباء»^(٢) يأتى إليه الغرباء - رموز الذين يدركون
أبعاد المأساة فى وطننا العربى ولكنهم لا يعرفون الحل - ليسألوه عما يخبئه لهم

(١) عبقر ص ٢٤٠.

(٢) ديوان: الأعور الدجال والغرباء ص ٤٥.

المستقبل :

سطيح .. ياسطيح

يانطفة من رجل مسلول

فى رحم أنثى الغول

جنناك نشكو همنا الويلا

فاقرأ سطور الريح

واكشف لنا المصير والمجهولا

أما النشيد الثانى «نبوءة سطيح»^(١) فيسوق فيه سطيح بشارته إلى الغرباء،
بميلاد عربى جديد يبعث الحياة فى أوصال الأمة العربية، ويقضى على غربة الغرباء
وضياعهم.

قد جاءت البشرى مع الصباح

تحملها الرياح

الريح قالت والصدى يعيد:

فى رحم كل امرأة محمد جديد

يمسح دمع الثاكلات .. يبعث الحياة

فتومض البسمة فى الشفاة

. أما شخصيات لقمان بن عاد، وشداد بن عاد وسواهما فلم يستخدمها
شعراؤنا المعاصرون إلا فى إشارات عابرة.

وقد حاول شاعرنا المعاصر - أمام إحساسه بفقر تراثنا الأسطورى - أن يعوض
هذا الفقر فى المصدر الأسطورى من مصادر موروثنا، متخذاً ثلاثة مسالك لسد هذا
النقص :

(١) السابق من ٥٣.

وأول هذه المسالك وأكثرها شيوعاً - وبخاصة فى بداية محاولات استدعاء الشخصيات التراثية - اللجوء إلى الأساطير الأجنبية، فشاعت فى شعرنا الأساطير الإغريقية والبابلية والفينيقية وامتلات قصائد شعرائنا بأسماء سيزيف وبروميثوس، وأوليس وأوديب وهرقل من التراث الأسطورى الإغريقى، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكىدو . . . من التراث الفينيقى والبابلى.

وقد كان هذا الاتجاه وجهاً من الوجوه السلبية لتجربة استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر حيث أحدث فجوة بين الشاعر وجمهوره، حالت بين الجماهير والاستجابة السريعة لهذه التجربة، وجعلتهم ينصرفون عنها لإحساسهم بغربة هذه الشخصيات على وعيهم وإحساسهم، وحتى أقرب هذه الشخصيات إلى التراث العربى وهى شخصيات الأساطير البابلية والفينيقية انقطعت صلة الإنسان العربى بها منذ زمن بعيد، وأصبحت «هذه الأساطير الوثنية لا تعنى شيئاً بالنسبة للأغلبية الساحقة من الأمة العربية، وأنها مجهولة لديها بشكلها التاريخى الذى يقتبسه الشعر المعاصر، فلقد وضع الفتح العربى حداً فاصلاً بين تاريخ سوريا والعراق القديم، وبين التاريخ الذى تلا الفتح العربى»^(١).

أما المسلك الثانى الذى لجأ إليه شعراؤنا فهو استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى، كالمصدر الدينى والمصدر الفولكلورى - ولقد ارتبطت الأساطير فى كل الحضارات بهذين المصدرين - ولما لم يكن للأساطير مجال فى التراث الإسلامى فقد استمد الشعراء بعض الملامح الأسطورية لبعض الشخصيات من الديانات الأخرى، أو مما أدخله بعض المفسرين المسلمين فى تفاسيرهم من مرويآت أسطورية كحديثهم عن مدينة إرم الأسطورية التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم وبناء شداد بن عاد لها، وحديثهم عن يأجوج ومأجوج وإبنهما ماشاء الله .

أما تراثنا الفولكلورى فقد حفل بعدد من أبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية - خصوصاً إذا أخذنا الأسطورة بالمفهوم الشامل الذى حددناه من قبل - فالسندباد مثلاً وعلاء الدين وسيف بن ذى يزن وإن لم يكونوا

(١) سلمى الخضراء الجيوسى: شعر خليل حارى صوت جيل بأكمله. آداب إبريل ٥٨ ص ٤٩.

أبطالاً أسطوريين بالمفهوم الدقيق للبطل الأسطوري فإنهم يحملون بعض الملامح الأسطورية، المتمثلة فى تلك المغامرات الخارقة التى كانوا يقومون بها والتى لا يمكن أن توجد فى الواقع، كاتصالهم بالكائنات فوق الطبيعة ومغامراتهم معها. «ويبدو الأمر على أى حال كما لو كان علينا ألا نفصل بين الأساطير... والحكايات الخرافية، لأننا نعجز دائماً عن أن نجد فروقاً واضحة فى شكلها ومضمونها، وكثيراً ما تحكى أسطورة ما أعمالاً تسردها بتفصيلاتها الخرافية، وإلا فهل ثمة فرق كبير بين رحلة أوليس ورحلة السندباد؟»^(١).

وعلى الرغم من أن معظم الذين استدعوا شخصية السندباد لم يستغلوا ملامحها الأسطورية فإننا لا نعدم أن نجد بعض القصائد التى وظفت بعض ملامحه الأسطورية كمغامرته مع طائر الرخ مثلاً، وقد استخدمت فى أكثر من قصيدة من قصائد شعرنا المعاصر، ولعل الأمر بالنسبة لعلاء الدين أوضح، فكل القصائد التى استخدمته اعتمدت على الملمح الأسطورى فى شخصيته وهو امتلاكه للمصباح السحرى الذى يستطيع بواسطته أن يسيطر على الجنى خادم المصباح.

كما أن واضعى السير الشعبية الذين استمدوا أبطال سيرهم من التاريخ، أضفوا على هؤلاء الأبطال كثيراً من الملامح الأسطورية، وتعتبر شخصية سيف بن ذى يزن أغنى شخصيات هؤلاء الأبطال بالملامح الأسطورية، التى أضفاها عليه واضح سيرته، حيث جعله يقوم بكثير من المغامرات الخارقة، فهو الذى شق مجرى النيل بعد أن حصل على كتاب النيل المرصود فى الحبشة، وهو يتعامل مع الجن، ومع السحرة، وبعض الكائنات الأخرى فوق الطبيعة، بل إن واضح السيرة يجعل له أختاً من الجن هى عاقصة، وقد رأينا كيف استغل بعض الشعراء كعبدالعزیز المقالح وخالد أبو خالد هذه الملامح الأسطورية فى شخصية سيف بن ذى يزن.

أما المسلك الثالث الذى سلكه شعراؤنا لسد النقص الذى أجسوه فى تراثنا

(١) د. أحمد كمال ركنى: الأساطير ص ١٧.

الأسطوري، فيتمثل في محاولتهم إضفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثية غير الأسطورية التي استمدوها من مصادر تراثية أخرى، بحيث يجعلون منها شخصيات أسطورية.

فشخصية كشخصية مهيار مثلاً التي استمدتها أدونيس من الموروث الأدبي لا تحمل في مصدرها التراثي أية ملامح أسطورية، ولكن أدونيس حاول أن يضيف عليها طابعاً أسطورياً عن طريق منحها بعض القدرات والقوى الخارقة، وحتى في «المزمور» النشري الذي يقدم به قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» - وهي إحدى القصائد التي استخدم فيها شخصية مهيار - يبدو لنا مهيار شخصية أسطورية شديدة الغرابة: «فهو يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار ويصنع من قدميه نهراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي. إنه فيزياء الأشياء، يعرفها ويسمّيها بأسماء لا ييوح بها، إنه الواقع ونقيضه، والحياة وغيرها»^(١)

ثم يستخدمه بعد ذلك على امتداد القصيدة بهذه الملامح الغريبة، فهو في مقطع «ملك مهيار»^(٢):

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح ويملك في أرض الأسرار

وفي مقطع «وجه مهيار»^(٣) من نفس القصيدة يغدو

وجه مهيار نار

تحرق وجه النجوم الأليفة

هوذا يتخطى تخوم الخليفة

(١) ديوان: أغاني مهيار الدمشقي ص ١٣ .

(٢) السابق ص ١٦ .

(٣) السابق ص ٢١ .

ونفس هذا المسلك سلكه الشاعر مع شخصية عبد الرحمن الداخل كما رأينا فيما سبق .

وقد كان هذا التصرف منزلاً خطراً حيث كان التطرف في هذا الاتجاه ياعد بين الشخصية وبين مصدرها التراثي، ومن ثم بينها وبين ما ارتبطت به من دلالات في وجدان المتلقي، الأمر الذي يفقدها قدرتها على الإيحاء، وليس معنى هذا بالطبع أنه مطلوب من الشاعر أن ينقل ملامح الشخصية كما هي في التراث تماماً وإلا لأصبح عمله نوعاً من «التعبير عن الموروث»، وإنما مطلوب منه أن يسقط على الشخصية التراثية من التفسيرات والتأويلات ما تحتمله ملامحها التراثية، فليس في ملامح مهيار التراثية كلها ما يساعد على مثل هذا التأويل لشخصيته .

وقد تبين مما سبق أن الأواصر بين المصادر التراثية شديدة التشابك، وأن التمييز بينها ليس حاسماً، وأنه من الممكن أن تتورع ملامح الشخصية بين أكثر من مصدر تراثي، ومن الممكن أن تصنف الشخصية الواحدة تحت أكثر من مصدر بعدة اعتبارات مختلفة؛ فشخصية كشخصية عنتره من الممكن اعتبارها شخصية أدبية، أو شخصية تاريخية، أو شخصية فولكلورية بحسب ما يستعيره الشاعر من ملامحها . . وهكذا .

السفر الثالث



تكنيكات توظيف الشخصية التراثية
في شعرنا المعاصر

توطئة

يحاول هذا السفر أن يتناول طرائق توظيف الشخصية التراثية، وأساليب هذا التوظيف وصوره، ولعل هذا الجانب بالذات هو أكثر جوانب القضية تعقيداً، وخصوصية فى ذات الوقت، وهل ثمة ما هو أكثر تعقيداً وصعوبة من محاولة استخلاص معالم منهج فنى لتوظيف الشخصية التراثية فى شعرنا من خلال النماذج الشعرية، على حين أن هذا المنهج لم يتبلور معالمة بعد بالقدر الكافى على المستوى الفنى - فضلاً عن المستوى النظرى الذى يكاد يكون أرضاً بكرًا لم تمس بعد - ؟! وهل ثمة ما هو أكثر خصوصية من محاولة ارتياد هذه الأرض البكر والضرب فى مجاهلها وغرس راية هناك؟!

والتكنيكات فى عنوان هذا السفر تعنى مجموعة الطرائق والأساليب التى يلجأ إليها الشاعر المعاصر فى توظيف الشخصية التراثية للتعبير بها، ومجموعة الأشكال والصيغ الفنية التى يتبلور فيها هذا التوظيف، ومجموعة التصرفات التى يتصرفها بالنسبة للشخصية التراثية، بهدف تطويعها للتعبير عن التجارب المعاصرة التى يوظفها الشاعر للتعبير عنها.

إنها ببساطة تعنى كل ما يتصل بالجانب الفنى لعملية توظيف الشخصية التراثية، ومن ثم فإن مستويات التناول فى هذا السفر ستتعدد بتعدد أبعاد هذا الجانب من جوانب القضية.

خطوات تكتيك توظيف الشخصية

طبيعى أن الشاعر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التى يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذى يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التى يريد إسقاطها عليها.

وإذن فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة.

ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها.

فإذا ما أخذنا شخصية كشخصية الخنساء فسوف نجد ملامحها التراثية متعددة يصلح كل منها أن يتبنى ليحمل تجربة أو بعداً من تجربة معاصرة؛ فهى أولاً شاعرة من أعظم من عرفهن تاريخنا الأدبى من شاعرات، وهى ثانياً أشهر رائية فى تاريخنا الأدبى، وهى ثالثاً مثال المرأة الثابتة العقيدة، القوية الإيمان، التى قالت عبارتها المشهورة عندما أتاها خبر استشهاد أبنائها فى أحد الفتوح «لقد شرفنى الله باستشهادهم».

راجع ص ٤٤

فإذا ما جاء شاعر كممدوح عدوان يوظف شخصية الخنساء فى قصيدته «روى عن الخنساء»^(١) فإنه يوظف من ملامح الخنساء العديدة ملمح «الرثاء والتفجع»، وهو يؤول هذا الملمح بما يتلاءم والتجربة التى يريد أن يعبر عنها من خلال الخنساء، فيعطى هذا الرثاء مدلولاً شاملاً بحيث لا يغدو هذا الرثاء رثاء الخنساء ل أخيها صخر، وإنما يغدو رثاء كل مفجوع لكل عزيز فقده - سواء كان هذا الرائي رجلاً أو امرأة أو جماعة، وسواء كان المرثى شخصاً، أو جماعة، أو حتى قيمة من القيم أو معنى من المعانى -، فى إطار هذا التأويل تصبح الخنساء

(١) ديوان: الظل الأخضر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٧ ص ١٥.

وشخصية أخيها صخر رمزين شاملين صالحين - بما اكتسباه من طاقات إحيائية رحيية - لحمل ملامح كل راثية وكل مرثى، ويصبح رثاء الخنساء لصخر بدوره رمزا شاملاً صالحاً لحمل ملامح كل رثاء، سواء كان صادقاً كرثاء الخنساء أم كان زائفاً، وسواء كان شاهداً على عاطفة وفاء نبيلة، أم دليلاً على خصلة جبن ذميمة.

وفى إطار هذه الدلالة الشاملة لهذا الرمز يصبح مقبولاً أن يأخذ صخر فى القصيدة ملامح الحسين عليه السلام - حيث إنه قد تخلى عن دلالاته الخاصة وأصبح رمزاً لكل شهيد - وبالتالي تأخذ الخنساء ملامح الباكين على الحسين - حيث إنها بدورها تخلت عن ملامحها الخاصة وأصبحت رمزاً لكل نادية - وأخيراً يتخلى رثاؤها بدوره عن دلالاته الجليلة النبيلة ليأخذ معنى البكاء العاجز الجبان، بكاء الذين أسلموا الحسين وتخلوا عنه ليقتل ظامئاً والفرات أمامه:

تج حناجر النداب من ندم بعاشوراء
يهيم النهر كالمجنون، والتمساح يسكب فيه أدمعه
ويملاً جوفه المسعور بالحما
ولكن القتل بكرىلاء يموت وسط النهر من ظمأ

وبهذا المدلول الشامل الذى أضفاه الشاعر على رمز الخنساء استعارها للتعبير عن التجربة المعاصرة التى أراد منذ البدء أن يوظف الخنساء للتعبير عنها؛ فصخر الذى اتحد فى بداية القصيدة بالحسين عليه السلام وأخذ ملامحه يأخذ من جديد ملامح الشهداء المعاصرين، وتأخذ الخنساء ملامح الباكين على هؤلاء الشهداء والذين لا يفعلون من أجلهم سوى البكاء، وأخيراً يأخذ بكاءها، وبكاء الذين كانت تتأسى بهم وتتعزى بيكائهم فى فقد أخيها فى بيتها الشهير:

ولولا كثرة الباكين حولى على قتلاهمو لقتلت نفسى

يأخذ هذا البكاء الجليل - عن طريق الاستيحاء العكسى - دلالة مضادة فيصبح رمزاً للهوان والضعف، وسبباً من أسباب المأساة بعد أن كان بالنسبة للخنساء عاملاً من عوامل العزاء:

ولولا كثرة الباكين حولى ماتعرت نسوة للفاحين ضحى

ولا اهترأت سيوف الجند فى بيتى

ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخرًا، ولا عشنا بلا شمس

ولا جاء الرجال إلى فى أثواب نسوتهم لينسونى صدى بيتى

وهكذا تتحد المدلولات الثلاثة لكل من هذه الرموز الثلاثة فتكتسب شمولاً
وغنى ورحابة، ويستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن أدق خلجات تجربته، وأن
يكسب هذه الخلجات وجوداً نابضاً ورحيماً وممتداً عبر التاريخ؛ استطاع - مستعيراً
صوت الخنساء - أن يعبر عن عمق فجيعة فى هؤلاء الذين سقطوا فى ساحة
الشهادة، وكانوا مصاييح تضىء لنا الليل، وأن يدين فى نفس الوقت هؤلاء الذين
لم يفعلوا أكثر من البكاء العاجز الكاذب، هؤلاء الذين لم تحرك نخوتهم هذه
الدماء الطاهرة، بل إنه يحملهم ورر هذه الدماء، ويستغل الشاعر بيت الخنساء
المشهور فى رثاء صخر:

يذكرنى طلوع الشمس صخرًا وأذكره لكل غروب شمس

ليعبر من خلاله عن إحساسه الدائم بالفجيعة:

يذكرنى غروب الشمس بالقتلى . . . بمن من ليلنا انطفأوا

ولقد وفق الشاعر فى اختيار غروب الشمس - دون شروقها - لشدة ارتباطه
النفسى بانطفاء الشهداء، ثم يدين بعد ذلك ريف بكاء الباكين، ودموعهم التى
تشبه دموع التماسيح:

ونحشم فوق أعيننا وحوش الليل، تأبى الشمس أن تأتى مع الريح

فيغرق فى الظلام المر شيطان بتسبيح

ويجهش حولنا فوج التماسيح

إن هذا البكاء موقف جبان وسلبى يجمد الزمن ويثبت فى عروقه برودة
الموت فلا يتحرك، ومن ثم فإن الشاعر لن يشارك فى مهرجان البكاء هذا رغم أنه
أشد الجميع إحساساً بالفجيعة وأعمقهم شعوراً باللوعة، وأكثرهم إخلاصاً لذكرى
هؤلاء الشهداء الذين لم تحرك قبورهم نخوة الفرسان فى نفوس أولئك الضعفاء:

يكر الدهر، لا يأتي لنا بعد، فبعد اليوم لا يأتي سوى الأمس
سأذكر ما حييت جدار قبر لم يخلف نخوة الفرسان في نفس
وهكذا يبدأ الشاعر من هذا الملمح البسيط من شخصية الخنساء لينتهي بهذا
البناء المعقد الذي تتشابك فيه الرموز والدلالات، ويمتزج فيه الماضي بالحاضر،
ويتبادل التراثي والمعاصر ملامحهما فتغنى التجربة وتكتسب شمولاً ورحابة وعمقاً.

* * *

الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية

١ - استعارة صفة من صفاتها:

قد يجد الشاعر أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية التراثية صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة، ويجعلها هي محور عمله الشعري، كما فعل البياتي مثلاً في قصيدة «أبو زيد السروجي»^(١) فقد استعار من شخصية أبي زيد صفة الوصلية والانتهازية فيه، وهو يستدئ من هذه الصفة في أبي زيد ثم يؤولها ويضفي عليها لوناً من الشمول لتضم كل من كانوا على شاكلته، ومن خلال هذا التأويل للشخصية يدين الانتهازيين والوصليين في عصرنا وفي كل العصور، فأبو زيد - كما قدمه الحريري في مقاماته - :

كان يغنى .. كان شحاذاً بلا حياء

يجتر ما في كتب الأموات .. أو يسطو على الأحياء

كان يغنى في المواخير وفي ولائم الملوك في شهية، لأنه كان بلا حياء

ويأخذ الشاعر في تأويل هذه الملامح بحيث تكتسب لوناً من الشمول يجعلها صالحة لتحمل الدلالات التي يضيفها الشاعر عليها، فعلى حين نرى في الأبيات السابقة أن هذه القسمات تكاد تكون خاصة بأبي زيد، نراها بعد ذلك ترحب بحيث تصلح لأن تضم مع أبي زيد كل من كانوا على شاكلته:

كان بلا صوت يغنى .. كان في أسماه السوداء

يظهر في كل مكان راكباً يغلته البرصاء

تتبعه الغربان والوباء

ومن هذه الدلالة العامة التي أضفاها الشاعر على شخصية السروجي يتوصل إلى إدانة كل من هم على شاكلته في كل عصر، وفي كل مكان، هؤلاء الذين يسرون في ركاب كل ظالم ومفسد، يغنون لعتوه ويباركون مفسده، ويفرحون للسقوط:

(١) ديوان: كلمات لا تموت ص ٩٢.

كان يغنى عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت طرواد
وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد

٢ - استعارة بعض أحداث حياتها:

قد يجد الشاعر أن ما يلائم تجربته من ملامح الشخصية المستعارة ليس هو صفاتها المجردة، وإنما بعض أحداث حياتها، وربما استعار الشاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية، ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أوداك الحدث من أحداث حياتها.

في قصيدة «في البدء كان العصيان»^(١) مثلاً للدكتور عبده بدوي يوظف الشاعر شخصية ابن نوح عليه السلام، مستعيراً من ملامح هذه الشخصية حادث تمرده على أبيه ورفضه أن يركب معه في الفلك، ومباركاً هذا الرفض الذي دفع ابن نوح حياته ثمناً له:

إنى مولود - والدنيا تبكى من حولي - من قلب فيه جروح

من طوفان عات مبحوح

فأنا ولد عاص لم يتبع في خوف نوح

لا تصرخ ياربأن الفلك المقلع «اركب معنا»

لا تخفق من حولي بجناح الرحمة

فوحيداً .. ثم وحيداً، سوف أظل على القمة

مهما صعدت في روعي أقدام الطوفان

والشاعر يؤول هذا الموقف الرفض بحيث يحمل ملامح رفضه هو للقهر، ورفضه للخوف الذي يتحول إلى سجن يسجن الإنسان فيه نفسه، ويمجد العصيان والتمرد على الضعف:

(١) آداب نوفمبر ٦٨ ص ٢٢.

فلماذا نطفئ فينا في هذا اليوم البركان
نغدو أسادا نحسب أن حوالها القضيان
من خوف القضيان
ما أشهى أن يبدأ إنسان رحلته في هذا العالم
ملتقاً شدة دفتحتان بالعصيان .. مضيئاً بالعصيان

٣ - اقتباس بعض أقوالها:

ونعني بهذا الاقتباس الذي يكون مقصوداً به استدعاء شخصية صاحبه ولا يكون مقصوداً لذاته؛ فالشاعر قد يوظف نصاً ما لقيمته التراثية الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقاتل معين، وفي مثل هذه الحالة لا يكون النص من ملامح الشخصية التراثية، فحين تقول شاعرة كسلمى الخضراء الجيوسي في قصيدتها «بلاجدور»^(١) - مصورة ذلك الحزن الطقوسي الذي لا ينبع عن إحساس صادق بالفقد على لسان فلسطينية تتحدث عن وفاة عمها الذي كان ينزل ضيقاً على أسرته - :

ثم أسلمناه للكون الكبير
وغرقنا في رثانا
«رب ورقاء هتوف في الضحى» هاجت شجانا
فذكرناه، وغصنا في بكانا
واسترحنا من نشازات الضمير
فإنها تستخدم البيت المشهور:

رب ورقاء هتوف في الضحى ذات شجو صدحت في فنن
دون أن تحاول عن طريق هذا البيت استدعاء شخصية صاحبه، فالذي يهمها هو البيت في ذاته كقيمة فنية وتراثية ذاتية. (مصاص) اقتباس
ولكن حين تقول فدوى طوقان في قصيدتها «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبي» :

(١) ديوان: العودة من النبع الحالم. دار الآداب. بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٦.

«ليت للبراق غينا»

فإنها تستدعى من خلال هذا الشطر شخصية صاحبه ليلي العفيفة، وموقفها في أسر الفرس - كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند تحليل القصيدة - ومثل هذا الاقتباس هو الذى يعد من ملامح الشخصية التراثية.

وهذا الملمح يأتى فى الغالب مرتبطاً باللمحين السابقين أو بواحد منهما، ونادراً ما أتى وحده مستقلاً فى قصيدة، ومن النماذج النادرة التى اعتمد فيها الشاعر اعتماداً كلياً على اقتباس ترائى مقطع «قال طرفه بن العبد»^(١) من قصيدة «كلمات إلى الحجر» لليائى، فالمقطع برمته عبارة عن اقتباس لأربعة أبيات من معلقة طرفه، أحس القارئ معها أنها كافية - عن طريق استدعائها لطرفة وحياته الجامحة، المتمردة على مواضع مجتمعتها، والطامحة إلى التفرد - للتعبير عن تفرد الشاعر بأفكاره وقيمه، وتحمله راضياً بنذ قومه له فى سبيل تأكيد ذاته وتمرده؛ يقول الشاعر فى هذا المقطع - وهو أحد خمسة مقاطع تتكون منها القصيدة يحمل كل منها عنواناً خاصاً ويعبر عن بعد خاص من أبعاد تجربة الشاعر - :

ومارال تشاربى الخمر ولذتى	ويعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها	وأفردت أفراد البعير المعبد
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى	فسدعنى أبادرها بما ملكت يدى
كريم يروى نفسه فى حياته	ستعلم إن متنا غداً أينما الصدى

فالآيات بنصها من معلقة طرفه^(٢)، ولم يضاف إليها الشاعر أى شئ وبعدها مباشرة ينتقل الشاعر إلى مقطع آخر.

وقد يوظف الشاعر الاقتباس بدون أى تحوير فى النص التراثى، كما فعل

(١) ديوان: الموت فى الحياة ص ١٣٠، ١٣١.

(٢) انظر: معلقات العرب، للدكتور بدوى طبانة، ط ٢. الأنجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٣١.

البياتي وفدوى، وقد يحوره بما يتلاءم وتجربته، فحين يقول محمد عز الدين
المناصرة فى قصيدة «أضاعونى»^(١):

ولما بدت جولان فى الأفق طفلة نظرت فلم تنظر بعينيك للردى
تقطع أسباب المودة بيننا عشية سلمناك طوعاً إلى العدا

فإنه يحور بيتين لامرئ القيس - الذى يستعير الشاعر شخصيته فى هذه
القصيدة - من قصيدته التى قالها وهو فى طريق رحلته إلى قيصر، وهذان البيتان
هما:

فلما بدت حوران والآل دونها نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا
تقطع أسباب اللبانة بيننا عشية جاورنا حماة وشيزرا^(٢)

وقد حورهما الشاعر على هذا النحو ليلتما ما يهدف إلى التعبير عنه من
خلالهما، وهو إدانته لهؤلاء الذين تخلوا - طائعين - عن قطعة غالية من الأرض
العربية، وحوران مدينة بالشام كما أن الجولان قطعة من أرض الشام.

وقد يكون التحوير بهدف توليد ضرب من المفارقة التصويرية، وذلك بإضفاء
دلالة جديدة على النص مضادة لدلالته التراثية لإبراز نوع من المفارقة التى تخدم
هدف الشاعر كما فعل ممدوح عدوان فى قصيدته السابقة - «روى عن الخنساء» -
بيت الخنساء الذى تقول فيه:

ولولا كثرة الباكين حولي على قتلاهم لقتلت نفسي

حيث حوره إلى «ولولا كثرة الباكين حولي ما تعرت نسوة للفاتحين ضحى»،
فجعل من البكاء الذى كان عامل تسلية عن المأساة فى بيت الخنساء عاملاً من
عوامل المأساة وبعدها من أبعادها، بهدف إبراز هذا التناقض بين نوعين من البكاء،

(١) ديوان: الخروج من البحر الميت. ص ٥١.

(٢) انظر: ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف مصر ١٩٥٨. ص ٦١، ٦٢.

نوع نبيل مجيد يصدر عن عاطفة قوية مشبوبة ونبيلة، ويمثله بكاء الخنساء، ونوع جبان ذليل يصدر عن ضعف وخور وانهيار، ويمثله بكاء الذين ينوحون على مأساتنا.

وأخيراً قد يكتفى الشاعر بالإشارة إلى النص التراثي بدون أن يورده تماماً أو محوراً، كما فعل الشاعر معين بسيسو مثلاً في قصيدته «الشعر وخصيان السلاطين»^(١) التي يتجه فيها إلى أبي الطيب شاكياً إليه تسلل من لا يمتئون إلى الشعر بصلة إلى حظيرة الشعر في غفلة من حراسه، فهو يقول مخاطباً المتنبي:

يا أبا الطيب قم صحّ النواطير، وقم صحّ القيائر
بشمت من لحمنا هذى الثعالب
آه ياسيف المحارب

فهو في هذه الأبيات يستحضر بيت المتنبي المشهور:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن وما تفنى العناقيد^(٢)
فيرمز بالثعالب إلى هذه الطوائف المتسلقة الوصلية، وبالنواطير إلى المخلصين من حراس الفن والعدالة، وبأبي الطيب إلى نموذج الشعر الأصيل.
هذه هي أنواع الملامح الأساسية التي يستعيرها الشاعر من الشخصية التراثية.

وقد يكتفى الشاعر باستعارة نوع واحد من هذه الأنواع يجعله هو محور القصيدة، أو محور الجزء من أجزاء القصيدة الذي يوظف فيه هذه الشخصية، وقد يجمع بين نوعين أو أكثر.

ففي قصيدة «من يوميات المتنبي في مصر»^(٣) يجمع الشاعر أمل دنقل بين الأنواع الثلاثة فيستعير بعض صفات المتنبي كشاعريته، واحتقاره لكافور مع

(١) ديوان: الأشجار تموت واقفة ص ٨١.

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أسى البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبد الحفيظ شلي. مطبعة الحلبي. مصر ١٩٣٦ / ٤٣.

(٣) ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص ٤٣.

اضطراره لمدحه، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور، وأخيراً يستعير بعض أبيات المتنبي - مع بعض تحوير - ليعبر من خلال ذلك كله عما تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة من تغن بأمجادها الزائفة، وعن إحساس هؤلاء المقيهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة التي تدارى سقوطها وهزيمتها بلون من التندر على الرعية، وحلم أولئك المقيهورين بواقع أكثر نبلا وعدالة وعزة؛ فأبو الطيب يحلم - في غفوته - بسيف الدولة الحمداني رمز القائد المسلم الشجاع والمتنصر، ورمز الرجولة الباسلة، ولكنه يصحو من غفوته ليصطدم بالواقع الكئيب الدليل المثير للسخرية الاليمة:

حلمت لحظة بكاء

حين غفوت

لكنتى حين صحت

وجدت هذا السيد الرّخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمائه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدا

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفى

يتسم الخادم

وكان قد تحدث في بداية القصيدة عن دوره الدليل في بلاط كافور وكراميته لهذا الدور وقهره عليه، فهو - كشاعر - مقهور على التغنى ببطولات كافور الوهمية «يومئ يستنشدنى، أنشده عن سيفه الشجاع. وسيفه في غمده يأكله الصدا».

ويختم الشاعر القصيدة باستعارة بعض أبيات المتنبي في قصيدته المشهورة «عيد بأية حال عدت يا عيد» .. بعد تحويرها لتلائم الغرض الذي يرمى إليه، حيث يقول:

عيد بأية حال عدت يا عيد بمامضى؟ أم لأرضى فيك تهويد
نامت نواطير مصر عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد

والبيتان كما هو واضح تحريف لبيتى المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن، وما تفنى العناقيد^(١)

وقد اتضح كيف جمع الشاعر بين أنواع الملامح الشخصية الثلاثة - الصفة، والحدث، والاقتراس - واستغل الأنواع الثلاثة فيما يخدم غرضه.

٤ - استعارة مدلولها العام:

بقى نوع آخر يختلف فى طبيعته عن الأنواع الثلاثة السابقة، حيث لا يستعير الشاعر فيه أى ملمح من الملامح الخاصة بالشخصية، وإنما يستعير مدلولها العام ويتخذ من هذا المدلول إطاراً عاماً يملؤه باللامح المعاصرة، بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى الشخصية المستعارة، ولا ينطبق عليها أى ملمح من الملامح التفصيلية المعاصرة التى يملأ الشاعر بها الإطار، وإنما تظل الشخصية بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة، يحس بها القارئ ولكنه لا يلمسها ويمكن تسمية مثل هذا النوع: استعارة المدلول العام للشخصية.

والفارق بين هذا النوع والنوع الأول - استعارة صفة من صفات الشخصية - أن الملامح التفصيلية فى النوع الأول تنطبق على الشخصيات التراثية - مع تحملها للدلالات المعاصرة التى يضيفها الشاعر عليها - بينما فى هذا النوع لا ينطبق على الشخصية التراثية إلا المدلول العام فقط، أما الملامح والصفات التفصيلية فى إطار ذلك المضمون العام فهى ملامح وصفات معاصرة.

(١) ديوان أبى الطيب المتنبي ٢ / ٣٩ - ٤٣.

ففى قصيدة «وجوه السندباد»^(١) مثلاً للشاعر الدكتور خليل حاوى يستعير الشاعر المدلول العام لشخصية السندباد وهو المغامرة والرحلة فى سبيل الكشف، ويجعل المدلول العام إطاراً يملؤه بالملاح التفصيلية لمغامراته هو الوجودية الخاصة بحثاً عن ذاته، بحيث لا تشتمل القصيدة على ملمح واحد من الملاح التراثية لشخصية السندباد - باستثناء دلالة العامة على المغامرة والرحلة والاكتشاف، واسمه فى عنوان القصيدة - وإنما يظل السندباد رمز الارتياح والكشف والمغامرة والذى استعاره الشاعر لنفسه بمثابة الرمز العام الذى يلقى بظلاله الإيحائية على كل الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر، بحيث تظل الصلة بين أبعاد هذه التجربة وبين مغامرة السندباد قائمة فى وعى القارئ.

«وفى هذه الصورة ينحل الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزى، وإن كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى يرتبط فى الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإن تعبيره حينئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعاً رمزياً لأنه استطاع أن يربط بين واقعه الشعورية الخاصة، والواقعة الأسطورية العامة»^(٢).

(١) يتطرق هذه القصيدة فى مبحث «الشخصية عنواناً على مرحلة» من هذا السفر.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر ص ٢١٤، ٢١٥.

التوظيف الطردى والتوظيف العكسى

الأسلوب الشائع فى توظيف ملامح الشخصية التراثية هو توظيفها طردياً، بمعنى التعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية؛ كتوظيف زرقاء اليمامة مثلاً للتعبير عن القدرة على التنبؤ والكشف، وتوظيف ابن نوح للتعبير عن الرفض والتمرد، والسندباد فى التعبير عن المغامرة والارتياح فى تجربة الإنسان المعاصر، لأن هذه المعانى تتوافق مع دلالة هذه الشخصيات فى التراث.

ولكن هناك أسلوباً آخر لتوظيف الشخصية، يمكن تسميته التوظيف العكسى للملامح الشخصية التراثية، ويتمثل هذا الأسلوب فى توظيف الملامح التراثية للشخصية فى التعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثى للشخصية، ويهدف الشاعر من استخدامه هذا الأسلوب فى الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثى للشخصية والبعد المعاصر الذى يوظف الشخصية فى التعبير عنه.

فالشاعر كامل أيوب مثلاً يوظف فى قصيدة «رحلة فى مملكة خرافية»^(١) شخصية ليلى العامرية للتعبير عن فقدان الحب فى هذا العصر لقيمته الروحية والعاطفية وتحوله إلى لون من الصلة المادية النفعية، ونوع من الواقع المادى الخالى من أية نبضة عاطفية أو خفقة روح:

وجدت ليلى العامرية

تحمل طفلين بحجرها وهى تمد وجبة العشاء

لاصقة بزوجها التاجر

وحين تخبو النار تحت الشاى آخر المساء

تلقمها شعر حبيها الشاعر

وهى تغنى غنوة بلهاء سوقية

(١) آداب أغسطس ١٩٦٨ ص ٢٤.

ومعروف أن دلالة ليلى فى تراثنا تناقض هذه المعانى تماماً، فهى رمز للحب الروحانى العذرى بما فيه من توهج عاطفى، والشاعر بهذا التوظيف العكسى للملامح الشخصية يولد فى نفس المتلقى إحساساً أليماً بالمفارقة بين ما كان عليه الحب فى الماضى وما أصبح عليه فى هذا الزمان، وهذه المفارقة تساعد على تعميق الإحساس العام بافتقار قيم عصرنا إلى النبل والنقاء والروحانية التى كانت لها فى الماضى، وهو الإحساس الذى يهدف الشاعر إلى إثارتة من خلال القصيدة كلها.

ولهذا التوظيف العكسى للشخصية ثلاثة مسالك يتحقق من خلالها:

الأول: أن يصرح الشاعر بطرفى المفارقة - التراثى والمعاصر - محتفظاً لكل منهما باستقلاله وتمييزه، وتحقق المفارقة بالمقابلة بين الطرفين مع الاحتفاظ لكل منهما باستقلاله عن الآخر، كما فعل الشاعر فاروق شوشة مثلاً فى قصيدة «سيف الدولة»^(١) من مجموعة قصائد «أصوات من تاريخ قديم» حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال مقارنته بين الموقف العربى المعتز المتصغر تحت ظل سيف الدولة، والموقف الضعيف المهزوم فى الحاضر، فالشاعر يصرح بطرفى المفارقة ويحتفظ لكل منهما باستقلاله وتمييزه عن الآخر، يقول فى تصويره للطرف الأول - التراثى - :

أغزو .. أظعن صدور الروم .. وأهتك درع الروم
وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين
أنجمول يوم النصر بيارق وفياتق
ونسوراً شماً وميامين
أدخل حلب الشهباء طعيناً .. أو منصوراً
أدخل فى ركبك ياسيف الدولة ... خلف غبار الفتح
ويقول فى تصويره للطرف الثانى - المعاصر - :

لكننا نحن سقطنا عن صهوات الخيل، وعن صهوات الشعر

(١) آداب مايو ١٩٧١ ص ١٧ .

أما المسلك الثانى من مسالك التوظيف العكسى فيتمثل فى استحضار الشخصية التراثية بالاسم - مع إضمار دلالتها التراثية وعدم التصريح بها - ثم إضفاء الدلالات المعاصرة المناقضة لدلالاتها التراثية عليها، كما فعل الشاعر كامل أيوب فى القصيدة السابقة، حيث استحضر شخصية لىلى بالاسم دون أن يصرح بملاحها التراثية - من روحانية الحب وحرارته وعذريته - وإنما تركها مضمرة، ثم أضفى على لىلى الدلالات المعاصرة - المناقضة لدلالاتها التراثية - من مادية وغلظ إحساس وسوقية.

ويتولد الإحساس بالمفارقة فى مثل هذا المسلك من مقارنة التلقى بين الملامح التراثية المضمرة للشخصية وبين الملامح المعاصرة المضادة التى يضيفها الشاعر عليها، ولا شك أن هذا المسلك أنضج فنياً من المسلك السابق وأكثر تمثيلاً لصيغة «التعبير بالموروث».

ويتمثل المسلك الثالث فى المزج بين جوانب الطرف التراثى، والطرف المعاصر بحيث لا يحتفظ أى من الطرفين باستقلاله وتميذه كما فى المسلك الأول، وإنما تختلط ملامح الطرفين بشكل لا يمكن معه تمييز أى منهما عن الآخر، كما فعل الشاعر معين بسيسو فى قصيدة «الشعر وخصيان السلاطين»^(١) التى أراد من خلالها أن يولد نوعاً من الإحساس بالمفارقة بين نوعية الشعراء الذين كانوا يبرزون فى الماضى وهم الشعراء الأصلاء الفحول، ونوعية هؤلاء الذين يبرزون ويشتهرون فى الحاضر وهم المتسلقون والانتهازيون، والشاعر يستخدم شخصية المتنبى أحد رموز الأصالة والفحولة الشعرية فى الماضى ليقابل بينها وبين الشعراء الانتهازيين والوصوليين فى الحاضر، وعلى الرغم من أنه يصرح بلامح كلا الطرفين، فإنه لا يميز بينهما كما فعل فاروق شوشة، وإنما يمزج بينهما حيث كان يربط ملامح أحدهما - عن طريق السلب - بالآخر، يقول فى مطلع القصيدة:

يا أبا الطيب خصيان السلاطين، وغلطان القياصر

كل ذى قرط وخلخال وعقد وأساور

(١) ديوان : الأشجار تموت واقفة. دار الآداب ١٩٦٦ ص ٨١.

كل من قد شده النحاس من وحل الضفائر
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل ويبداء المخاطر
والقوافى وهى كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد

فالشاعر يربط بين بعض ملامح المتنبي وبين الشعراء الانتهازيين والزائفين
والمنافقين من المعاصرين عن طريق السلب، أى بنفى ملامح المتنبي عنهم،
والملاحم التى استخدمها من شخصية المتنبي هى شجاعته وفحولة شاعريته، هذه
الملاحم التى حددها المتنبي فى بيته المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم
وهو البيت الذى استدعاه الشاعر هنا، وتستمر القصيدة على هذا النحو من
المزج بين عناصر طرفى المفارقة.

وقد يسلك الشاعر فى القصيدة الواحدة أكثر من مسلك من هذه المسالك
الثلاثة، كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدته «أبو تمام»^(١) التى استعار
فيها ثلاثاً من الشخصيات التراثية: هى شخصيات أبى تمام والخليفة المعتصم والمرأة
الهاشمية التى استنجدت به وهى فى أسر الروم، لتصوير نوع من المفارقة الشاملة
بين ما كان عليه العرب فى الماضى من عزة ونجدة وشهامة ومنعة، وما أصبحوا
عليه من هوان وضعف وتقاعس، وقد لجأ الشاعر فى سبيل تصوير هذه المفارقة
إلى استعمال المسالك الثلاثة، فلجأ أولاً إلى المسلك الأول، مصرحاً بطرفى
المفارقة: التراثى ممثلاً فى المعتصم وهبته لنجدة المرأة الهاشمية التى استنجدت به
وهى فى أسر الروم فى عمورية، وفتحها لمدينة عمورية وتدميرها رداً على الصرخة
العربية لتلك المرأة «وامعتصماه»، والمعاصر ممثلاً فى أصوات الاستصراخ العربية فى
الأراضى العربية المستعمرة فى فلسطين والجزائر - التى لم تكن قد استقلت عندما

(١) ديوان: أقول لكم. الطبعة الثالثة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ٤٩.

كُتِبَت هذه القصيدة سنة ١٩٦١ - هذه الأصوات التي لا يجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان، والشاعر يحتفظ لكل من طرفي المفارقة باستقلاله وتميزه عن الآخر؛ يقول مصوراً الطرف الأول من المفارقة - التراثي :-

الصوت الصارخ فى عمورية
لم يذهب فى البرية
سيف البغدادى الثائر
شق الصحراء إليه . . لباه
حين دعت أخت عربية
وامعتصماه

ثم يقول عقب ذلك مصوراً الطرف الثانى - المعاصر :-

لكن الصوت الصارخ فى طبرية
لباه مؤتمرات
لكن الصوت الصارخ فى وهران
لبته الأحزان

وبعد ذلك يلجأ الشاعر إلى المسلك الثانى حيث يستدعى شخصية المرأة الهاشمية ويضمّر الدلالة التراثية المرتبطة بها - وهى انتصار صرختها وزحف المعتصم لتحريرها - فلا يصرح بها وإنما يضيف عليها الدلالة المعاصرة التى تمثل الطرف الثانى من المفارقة، فيجعل السيف يشق صدرها كما أن سيف الاحتلال يشق صدر الأمة العربية، ويغمد فى قلبها:

فى موعد تذكارك يا جد

يلقى الأبناء الأبناء

يتعاطون أفاويق الأبناء

والسيف المغمّد فى صدر الأخت العربية

ما زال يشق النهدين

وأخيراً يلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث مستعيراً ملامح من شخصية أبي تمام - أحد شخصيات الطرف التراثي - ومازجاً بينها وبين ملامح الطرف المعاصر حيث يربط ملامح أبي تمام بالطرف المعاصر بطريق السلب - كما فعل معين بسيسو مع شخصية المتنبي - واللامح التي استعارها الشاعر من أبي تمام هي تفضيله للسيف على الكتب في بيته المشهور الذي افتتح به قصيدته في فتح عمورية:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب^(١)

أخذ الشاعر هذه الملامح ونفاها عن الواقع العربي المعاصر الذي قنع بالكتب المروية عن السيف:

وأبو تمام الجدد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم
والسيف الصادق في الغمد طويناه
وقنعنا بالكتب المروية

وهكذا عن طريق استخدام هذه المسالك الثلاثة، استطاع الشاعر أن يعمق إحساسنا بفداحة المفارقة ومرارتها.

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. دار المعارف مصر ١٩٥١ المجلد الأول ص ٥١.

موقف الشاعر من الشخصية المستدعاة

متحدثًا من خلالها ومتحدثًا إليها ومتحدثًا عنها

يتخذ الشاعر من الشخصية التى يستدعيها واحدًا من مواقف ثلاثة، إما أن يتحد بها ويتخذ منها قناعًا يبت من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدمًا صيغة ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثًا إليها ومستخدمًا صيغته المخاطب، وإما أن يتحدث عنها مستخدمًا صيغة ضمير الغائب.

ولكل موقف من هذه المواقف الثلاثة موضعه الذى يستدعيه، ووظيفته الفنية التى يؤديها:

١ - التحدث من خلال الشخصية (صيغة ضمير المتكلم):

ويتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة - بلامحها التراثية - على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هى تتحدث بلسانه، مضافًا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانًا جديدًا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو - فى نفس الوقت - الشاعر والشخصية معًا.

ففى قصيدة «عذاب الحلاج»^(١) مثلاً لعبد الوهاب البياتى يستعير الشاعر شخصية الحسين بن منصور الحلاج متحلاً لنفسه من ملامح الحلاج التراثية ما يتلاءم وطبيعة تجربته. «وقد يبدو غريباً للوهلة الأولى أن يتكلم شاعر مناضل من خلال صوفى، ولكن شاعرنا استطاع أن يلتقط السمات الدالة فى شخصية الحلاج وحياته وأفكاره، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار، فالحلاج صوفى حقاً ولكن له أفكاره فى إصلاح المجتمع، أفكار نابغة من لهفته الصوفية إلى الكمال المطلق والحلاج التف حوله العامة والفقراء الذين كان

(١) ديوان: سفر الفقر والثورة ص ١١.

يعطيهم زاد الأمل^(١). والحلاج تعذب وضلّب فى سبيل فكرته إيماناً منه بأن معاناة العذاب والاستشهاد فى سبيل الفكرة هو الذى يمنح الفكرة وصاحبها معاً البقاء والخلود. وكانت الكلمة هى سلاح الحلاج فى كفاحه.

وقد أحس البياتى أن كل هذه الملامح من شخصية الحلاج تعبر عن جوانب من تجربته هو الخاصة، فقد كان واحداً من الشعراء الذين تبنوا قضايا اجتماعية خاصة وسخروا شعرهم للدفاع عنها، وواحداً من الذين نذروا شعرهم للتغنى بآمال الكادحين وآلامهم، وقد تحمل فى سبيل مبادئه الكثير من العنت من سلطات بلده فى مختلف العهود، فنفى وشرّد من بلده أكثر من مرة، ولسنا هنا فى مجال تقييم آرائه وأفكاره الاجتماعية والسياسية، ولكن المهم أنه أحس بنوع من الرابطة الوثيقة بينها وبين الأفكار الاجتماعية التى كان يدعو إليها الحلاج، وخصوصاً أن سلاح الحلاج فى الدعوة إلى هذه الأفكار كان هو الكلمة، أى نفس سلاح الشاعر، ولهذا كله فقد انتحل البياتى لنفسه شخصية الحلاج، واتخذ منها قناعاً يعبر من خلاله عن أفكاره ومبادئه، مستخدماً ضمير المتكلم، الذى يدل على كمال اتحاده بشخصية الحلاج إلى حد فناء شخصيته فى شخصيته أو إلى حد فنائهما معاً فى كيان جديد.

يتحدث الشاعر فى المقطع الثانى من القصيدة - من خلال شخصية الحلاج - عما يشعر به من وحشة وحزن حين يجد طعام الفقراء والكادحين نهباً للمستغلين والكسالى والعاطلين، مازجاً ملامح الحلاج - كثائر صوفى - بملامحه هو الخاصة كثائر عصرى، يقول:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء، والأمطار والرياح...
يا مسكرى بحبه
محيرى فى قربه

(١) ملك عبد العزيز: مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى ص ٢٥٩.

فنجده أن مفردات المعجم الصوفي تمتاز بمفردات متعجم البياتي الخاص ،
فوحشة الليل ، وانطفاء المصباح ، والسكر بحب المحبوب ، والحيرة في قربه من
صميم المعجم الصوفي ، بل إن البيتين الآخرين «يامسكرى بحبه . محيرى فى قربه»
يكادان يكونان صياغة حرفية لبعض مناجيات الحلاج ، وعبارة الحلاج بالنص هي
«يا من أسكرنى بحبه ، وحيرنى فى ميادين قربه»^(١) .

أما خبز الجياع والكادحين ، وزمر الذئاب ، وصائدو الذباب - رمز العطالة
والكسل - فهي مفردات شائعة فى معجم البياتي الشعرى .

ويستمر الشاعر بعد ذلك مصوراً كيف يستمد إلهامه وسمته من الفقراء ، وأنه
إنما يتحدث باسمهم :

الفقراء منحونى هذه الأسمال
وهذه الأقوال

ويوجد بعد ذلك بين جلاديه وجلادى الحلاج ، فكما أن قضية الحلاج
أدانوه ظلماً وحكموا عليه بالموت ، كذلك فعل الذين حكموا على الشاعر بالنفى
عن بلده وحرموه من إيصال كلماته إلى جماهير الكادحين الذين يغنى لهم :

واندفع القضاة ، والشهود ، والسياف
فأحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى
وبصقوا فى البثر يامحيرى
ومسكرى

كما يوجد بين آلامه وآلام الحلاج ، فلقد ظل الحلاج أياماً مصلوباً بعد أن
قطعوا أطرافه ، وبعد ذلك أحرقوه وذروا رماده فى دجلة من فوق مثلثة عالية ،
كذلك الشاعر ظل دهرًا يعانى آلام النفى والغربة والتشريد :

(١) أخبار الحلاج ص ١٨ .

عشر ليال وأنا أكابد الأهوال
وأمتطى صهوة هذا الألم القتال
أوصال جسمي قطعوها، أحرقوها، نثروا رمادها في الريح.

ولكن إذا كان صلب الحلاج وحرقه لم يقض على دعوته بل على العكس
رادها خلوداً وتغلغلاً في أعماق الأتباع، وزادها وهجاً وتألقاً، حيث استمدت من
عذابه وصموده في صلبه في سبيلها حياة لا نهائية، فكذلك آلام الشاعر وعذاباته
سوف تمنح أفكاره ومبادئه نفس الخلود الذي استمدته أفكار الحلاج من صلبه:

أوصال جسمي أصبحت سماء

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

وهكذا نجد إحساس الشاعر بقوة الصلة بين ملامح الشخصية التراثية وبين
أفكاره وملامح تجربته الذاتية قد بلغ حد التوحيد بين الطرفين، ومن ثم فقد
استخدم الشاعر ضمير المتكلم متحدثاً بصوت لحلاج عن أفكاره الخاصة، وآلامه
الخاصة، ومعتقداته الخاصة.

٢ - التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب):

والشاعر يتخذ من الشخصية هذا الموقف عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل
تجربته. هو الذاتية، وإنما تجسد بعداً موضوعياً من أبعاد تجربة موضوعية، ولذلك
فإن هذا الموقف - ومثله الموقف الثالث - يحقق للقصيدة لوناً من الموضوعية أكثر
اكتمالاً من ذلك الذي يحققه الموقف الأول، لأن الشاعر في الموقف الأول وإن
كان يبت أفكاره من خلال شخصية أخرى غير شخصيته، استمدتها من التراث مما
يوحى بموضوعية هذه الأفكار وتميزها عن ذات الشاعر، فإن استخدامه لضمير
المتكلم ينم عن أن الدلالة المعاصرة للشخصية لم تستطع أن تنفصل تماماً عن
المشاعر والأفكار الخاصة للشاعر، بينما في الموقف الثاني - ومثله الثالث - تتحقق

الموضوعية على مستويين: المستوى الأول هو توظيف الشخصية التراثية كما في الموقف الأول، والمستوى الثاني وقفة الشاعر من الشخصية على بعد مناسب يسمح لها بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة، أو أن تقوم بوظيفتها الفنية الخاصة بعيداً - في الظاهر - عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية، مما يضيف عليها قدراً أكبر من الموضوعية. وإن كانت الشخصية - في الواقع - لا تعبر إلا عن أفكار الشاعر وآرائه.

ولا تعنى هذه التفرقة أى نوع من المفاضلة بين المواقف الثلاثة، فالمقياس الحقيقى للتفاضل هو مدى توفيق الشاعر فى توظيف الشخصية - أياً كان الموقف الذى يتخذه منها - لإيصال الجوانب التى يحملها لها من تجربته.

والشاعر حين يتخذ من الشخصية موقف المتحدث إليها مستخدماً بالنسبة لها ضمير المخاطب، فإنه قد يحتفظ للشخصية بلامحها التراثية، مستغلاً هذه الملامح فى توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقى بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى الاستخدام العكسى، وقد يجردوها من دلالتها التراثية، ويتركها تحمل بذاتها الجانب المعاصر للتجربة، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزاً لدلالات معاصرة لا يصرح الشاعر بها.

مثال الصنيع الأول ما فعله سميح القاسم فى مقطع «نشيد الأنبياء»^(١) من ملحمة «إرم»، حيث يستدعى شخصيات موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام متخذاً موقف المتحدث إليهم، ومستخدماً ضمير المخاطب بالنسبة لهم، ومحتفظاً لهم بدلالاتهم التراثية ليخبرهم بأنه على الرغم من رسالاتهم ودعواتهم السامية فإن الشر مارال سائداً فى الوجود، وأتباعهم ما يزالون يهيمنون فى الضلال والشر، ولذلك فإنه يبشر برسول جديد هو «رسول العصر» وهو رسول لم تبعثه السماء، ولن يجىء بمعجزات خارقة وإنما سينبعث من أوساط الكادحين مبشراً برسالة العصر.

(١) إرم ص ٥٩.

يقول الشاعر مخاطباً موسى عليه السلام:

حطم وصاياك الشقية

واسجد مع الكفار للعجل الغبي، فللسدى تعطو أمانيك النبى

طوّف قرونًا تحت جناح الليل، فى شفتيك يهدر صوت يهوه

والمشعل القديس ترفعه، تذود الدكنة الشوهاء عن كون مشوّ

فارحم وصاياك الشقية

حطم وصاياك الشقية

وبمثل ذلك يخاطب المسيح ومحمدًا عليهم جميعاً أفضل الصلاة وأزكى

السلام، مسبينًا ما يهيم فيه أتباعهم من ضلال وفساد، وفى مقابل هؤلاء الرسل

السماويين يشر الشاعر برسوله الأرضى . . بالإنسان الحديث المكافح:

ماجئت بالتنزيل، لم يفجأك جبرائيل فى رهط الملائك بالنبوة

لم تلق وجه الله، لم تصنع من النيران دعوة

لم تمحى أمواتًا، ولم تنهض كسيحًا، لم تزل برصًا، ولم تخلق نبيرًا

من مياه . .

لكن وجهك يا رسول العصر أشرق فى ظلام العصر أحلامًا وإيمانًا

وقوة .

ومثال الصنيع الثانى ما فعله عبد الرحيم عمر فى قصيدة «كيف ماتت

شهرزاد»^(١) حيث حمل شهرزاد دلالة الشعب المغلوب على أمره الذى لا يملك إلا

تنفيذ ما يريده منه السيد المتعجبر، ويعيش عمره فى رعب دائم مما يأتى به الغد من

نزوات السيد الدموية:

يا شهرزاد

يا أمة وثنية الأرياب، أنت صنعت نفسك تارة معبودة كبرى، وأخرى

جارية

أرأيت غير الرعب فى ليل الحكايا الآتية

قولى لعير الذل، لا تشرى بقاءك بالمذلة.

(١) ديوان من قبل ومن بعد ص ١١٥ .

وإن كنا قد رأينا أن الشاعر - ربما إحساساً منه بأن الرمز لن ينهض بحمل
الدلالة المعاصرة على الوجه الأكمل - يصرح بالرموز إليه مما أفسد إحياء الرمز .
وقد يأخذ الحديث إلى الشخصية صورة الحديث المباشر ، وقد يأخذ صورة
الرسالة - وهي صورة شائعة في شعرنا الحديث حتى إن شاعراً معاصراً وهو خليل
الخوري كتب ديواناً كاملاً في صيغة رسائل موجهة إلى أبي الطيب المتنبي - بل قد
يتخذ هذا الحديث شكل الاتصال الهاتفي ، كما فعل محمود درويش في قصيدة
«نشيد الرجال»^(١) حيث أجرى اتصالاً هاتفياً - عبر التاريخ - بعيسى ومحمد عليهما
السلام يستشيرهما فيما ينبغي عمله بالنسبة لقضيته ، وعلى الرغم من ركافة المحاولة
- من الوجهة الفنية - فإنها تمثل صورة من صور الحديث إلى الشخصية ، يقول
الشاعر في الحديث إلى محمد عليه السلام :

- آلو .. أريد محمد العرب
- نعم .. من أنت؟
- سجين في بلادى
بلا أرض ، بلا علم ، بلا بيت
رموا أهلى إلى المنفى .. وجاءوا يشترون النار من صوتى
لاخرج من ظلام السجن ما أفعل؟
- تحمد السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل

٣ - التحدث عن الشخصية (صيغة ضمير الغائب):

وفى هذا الموقف يلجأ الشاعر إلى أسلوب القص - بينما كان فى الموقف
السابق يلجأ إلى أسلوب الحوار ، أو الحديث إلى - وفى هذا الموقف أيضاً - كما فى
السابق - قد يحتفظ الشاعر للشخصية بلامحها التراثية مقابلاً بينها وبين الملامح
المعاصرة ، وقد يضفى الدلالة المعاصرة مباشرة على الشخصية بعد أن يجردها من
دالاتها التراثية .

(١) ديوان: عاشق من فلسطين، دار الآداب، بيروت ١٩٦٩ ص ١٢٥ .

فالشاعر محمد أحمد العزب في قصيدة «تجديف»^(١) يستخدم شخصية نوح عليه السلام، محتفظاً لها بكل ملامحها التراثية ومقابلاً بينها وبين ملامحه هو الخاصة، ليتهي إلى أنه نوح جديد يحمل بين جوانحه كل ما كانت تحمله سفينة نوح من غرائب:

ماذا حملت في الماضي كل سفائن نوح؟
من كل زوجين اثنين؟!
أنا أيضاً أحمل من كل زوجين اثنين
الفرق .. سفائن نوح حملت طيراً وجمالاً
وزواحف تسعى وغملاً
حتى وحميراً وبغلاً
لكني أحمل أنواعاً أخرى في سفنى المجهودة
أحمل إعصاراً ونسائم إلخ.

أما الشاعر أمل دنقل فإنه في قصيدته «الحداد يليق بقطر الندى»^(٢) يستخدم شخصيتي قطر الندى بنت خمارويه وأبيها خمارويه بن أحمد بن طولون، بعد أن يجردهما من دلالتهما التراثية ويضفي عليهما دلالة معاصرة، فيرمز بخمارويه إلى المسئولين العرب الغارقين في بحار الترف والخمول، وبقطر الندى إلى الأرض العربية المسلوية، فيبينما:

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق
وكانت المغنيات والبنات الحور
يطآن فوق المسك والكافور
والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق
ينتظرون الذهب المبدور

(١) ديوان مسافر في التاريخ. ص ٢٠٣.

(٢) ديوان: تعليق علي ما حدث. دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ١٧.

ينتظرون حفنة من نور

كانت:

تسقط تحت الخيل

قطر الندى بالليل

قطر الندى فى الأسر

قطر الندى يا مصر

ومن خلال إدانته لهذا الترف الذليل الذى يفرق فيه المسئولون العرب، ولهذا
الوهن الذى يدب فى أوصالهم، يتساءل عما إذا كان هناك من وسيلة لاستخلاص
هذه الأرض الأسيرة، التى نام عنها حماتها، سواء بالحرب أم بالسياسة:

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق

فى نومة القيلولة

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟!

من يا ترى ينقذها؟! من ياترى ينقذها؟! بالسيف أو بالحيلة.

٤ - الالتفات (الانتقال بين أكثر من ضمير):

قد يتخذ الشاعر من الشخصية الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة
الواحدة فينتقل من موقف الحديث من خلالها إلى موقف الحديث إليها إلى موقف
الحديث عنها . . . حسبما يقتضى البناء الفنى للقصيدة، الأمر الذى يمكننا أن
نستعير معه لهذا الصنيع من الشاعر مصطلح «الالتفات» البلاغى الذى يعنى تعدد
صيغ الضمير فى الكلام - ما بين متكلم ومخاطب وغائب - مع اتحاد المرجع .

ففى قصيدة «عنترة العبسى» - أصوات من تاريخ قديم - للشاعر فاروق
شوشة^(١)، يستعير الشاعر شخصية عنترة للتعبير عن موقفه - أو موقف الإنسان
العربى عموماً - من قضية حريته وحرية أرضه - التى يرمز إليها بعبلة - منتقلاً على
امتداد القصيدة بين صيغ الضمير الثلاث - التكلم والمخاطب والغيبة - متحدثاً تارة
من خلالها، وتارى أخرى إليها، وتارة ثالثة عنها، الأمر الذى أكسب الشخصية
نوعاً من الغنى وتعدد الأبعاد .

فهو يبدأ القصيدة متحدثاً عن عنترة، ومستخدماً ضمير الغائب:

منفرداً وتائهاً . .

(١) آداب أكتوبر ١٩٧١ ص ١٧ .

منفرداً فى ساحة العراء . . هكذا يجندل البطل
مضرجاً بسيفه، مجندلاً على وسادة الأجل
وبعد ذلك يرتدى الشاعر قناع عترة ليتحدث من خلاله، مستخدماً ضمير
المتكلم:

فداء وجه عبلتى يهون كل شئ
فداء ثغرها الباسم أستدير للحتوف . . .
ثم ينتقل بعد ذلك إلى صيغة ضمير المخاطب، متحدثاً إلى عترة:

منفرداً وتائها
يسقط سيفك العظيم فى دوامة الرمال
محملقاً فى العالم الذى يفتت الرجال
مستوحشاً وشائها

وينتقل مرة ثانية إلى ضمير المتكلم ليكتب من خلاله أطول أجزاء القصيدة:
يا عبل يا حريتى

يا أملاً رف ودار واستدار فى خفوق مهجتى إلخ.

وفى الختام يعود الشاعر مرة ثانية إلى ضمير الغائب متحدثاً عن عترة،
وتاركاً بينه وبينه مسافة شاسعة - حيث لم يلجأ إلى ضمير المخاطب الذى يوحى
بقرب المسافة بين الشاعر والشخصية - ليعبر عن غياب هذا النموذج الفذ - الذى
كان يمثل عترة - للحفاظ على الحمى، وبذل الروح فى الدفاع عنه، وعن بعد
الشقة بينه وبين نموذج المواطن المعاصر.

عترة الفارس كان ها هنا وغاب
عترة العاشق كان ها هنا .. وغاب
عترة الإنسان كان واحداً منكم .. وغاب

ولا شك أن اللجوء إلى هذا الأسلوب يمنح الشاعر مرونة فى التعامل مع
الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها، بحيث إذا لم يستطع أن يستغل بعداً معيناً من
أبعاد الشخصية فى إطار صيغة ضمير معين فإنه قد يستطيع ذلك فى إطار صيغة
ضمير آخر وهكذا.

أنماط توظيف الشخصية التراثية

تعددت أنماط توظيف الشخصية وتنوعت، ما بين توظيفها عنصراً في صورة جزئية عابرة، وتوظيفها مقابلاً تراثياً موضوعياً لبعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد تشتمل عليها قصيدة واحدة، وتوظيفها إطاراً كلياً لقصيدة بحيث تكون الشخصية محور القصيدة الذى تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى، وتوظيفها عنواناً على مرحلة كاملة من مراحل حياة شاعر، سواء كانت مرحلة فكرية أو عاطفية، أو مجرد مرحلة زمنية عادية، بحيث تترك الشخصية بصماتها على كل - أو على معظم - نتاج الشاعر فى هذه المرحلة التى تنهض عنواناً عليها، وأخيراً توظيفها محوراً لمسرحية شعرية، ولعل هذا الشكل الأخير هو أكثر أشكال توظيف الشخصية موضوعية، وأكثرها تعقيداً فى نفس الوقت، إذ بالإضافة إلى هذه الموضوعية التى تحملها الشخصية التراثية كوجود موضوعى مستقل عن ذات الشاعر فى الأنماط الأربعة السابقة توجد الموضوعية التى تحملها المسرحية كقالب فنى موضوعى بطبيعته.

وإن كانت النماذج التى قدمها شعراؤنا فى إطار هذا النمط الأخير لا تزال فى مجال المحاولات الأولى، ولم يبلغ بعد عمر أسبقها عشرة الأعوام^(١).

وإذن فمن الممكن حصر هذه الأنماط فى خمسة رئيسية هى:

١ - توظيف الشخصية عنصراً فى صورة جزئية.

٢ - توظيف الشخصية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد تجربة.

٣ - توظيف الشخصية محوراً لقصيدة.

٤ - توظيف الشخصية عنواناً على مرحلة.

٥ - توظيف الشخصية محوراً لعمل مسرحى.

ولكل نمط من هذه الأنماط ملامحه الفنية الخاصة التى يحاول هذا المبحث أن يلقى عليها الضوء.

(١) كان هذا عند إعداد البحث للطبعة الأولى منذ حوالى عشرين عاماً، وبالطبع اختلف الوضع الآن اختلافاً كثيراً.

١ - الشخصية عنصراً في صورة جزئية:

يعتبر هذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية أبسط هذه الأنماط، وربما أهنوها شأنًا من الناحية الفنية، حيث يظل ارتباط الشاعر - في إطار هذا النمط - بالشخصية المستدعاة - ارتباطاً هامشياً، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعداً واحداً منها.

وقد تكون الصورة الشعرية التي توظف فيها الشخصية التراثية مجرد صورة بلاغية - تشبيه، أو استعاره، أو كناية - يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعي، وتنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقى وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي. وقد تكون صورة رمزية تشع الشخصية فيها بإيحاءات رحيبة لا يمكن تحديدها، وفي كل الأحوال فإن نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفذ من الإيحاءات من ناحية، وتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج.

وربما كانت الصورة التشبيهية من بين صور هذا النمط هي أقل هذه الصور فنية، وأقربها إلى صيغة «التعبير عن الموروث» لأن الشخصية التراثية في مثل هذه الصورة تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، لا يربطها به سوى أداة التشبيه - المصرح بها أو المقدرة - وأداة التشبيه بطبيعتها رباط واه يكاد في كثير من الأحيان يقوم حاجزاً بين الشخصية التراثية وبين أن تستقطب الطرف المعاصر - المتمثل في المشبه - فيظل الطرفان شاخصين، كل منهما بإزاء الآخر، وهما جزيين عن الانصهار في وهج التجربة ليصبحا كياناً فنياً واحداً، تمتزج التراثية فيه بالمعاصرة، ويشع العنصر التراثي بكل الدلالات المعاصرة دون أن يصرح بها الشاعر ويجعلها مقابلاً للعنصر التراثي، الذي يبدو كما لو كان قاصراً عن أن ينم عنها بذاته.

فحين يقول شاعر معاصر كمعين بسيسو في تصويره لمدى ما تلقاه الكلمة الشريفة الصادقة في عالمنا المعاصر من مطاردة وقمع من السلطة وأجهزتها البوليسية:

هذا زمان يا حبيتي .. القصيدة

كبرمكية يتبعها بسيفه مسرور^(١)

(١) من قصيدة «الورقة الأولى» ديوان «القتلى والمقاتلون والسكران» دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٢٩.

نحس أن الذى يشد البرمكية ومسروراً إلى هذه الصورة هو تلك الكاف التشبيهية، ونحس أن الشاعر عاجز عن إسقاط الدلالات المعاصرة على الشخصيتين اللتين استخدمهما الأمر الذى يشى بغربة الشخصيتين فى رؤيا الشاعر عن السياق الفنى للقصيدة، وإلا لو كانت البرمكية منبثقة من صميم التجربة لاستطاع الشاعر أن يحملها كل دلالات الكلمة المعاصرة وما تكابده من عناء ومطاردة، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرور وأجهزة القمع فى الدولة الحديثة، ومسرور فى قصائد الكثير من شعرائنا المعاصرين رمز لأدوات القمع فى يد كل سلطة غاشمة.

على أن إخراج الصورة فى صورة تمثيل - على حد المصطلح البلاغى - طرفه الأول القصيدة المعاصرة المطاردة من السلطة وأجهزتها وطرفه الثانى البرمكية المطاردة من مسرور جلاد الرشيد وأداة بطشه قد أضفى عليها نوعاً من الحيوية والحركة خفف من حدة إحساسنا بانفصال كل من طرفيها عن الآخر.

أما فى الصورة الاستعارية فإن الشخصية التراثية تغدو أكثر التزاماً بكيان القصيدة، وانبثاقاً من صميم تجربة الشاعر، ولذلك فإن الشاعر يتركها تعبر بذاتها عن مقابلها المعاصر الذى يريد نقله بواسطتها، دون أن يتورط فى التصريح به كما يفعل فى الصورة التشبيهية، وإن كان يظل بعد ذلك أن الشخصية لا تحتل سوى جزء هامش من رؤيا الشاعر ومن كيان القصيدة يحصر قدرتها على الإيحاء فى نطاق ضيق.

فبعد الوهاب البياتى فى قصيدة «الجرح»^(١) - التى يصور فيها إحساسه بذلك الجرح الذى يغور فى أعماقه، كلما رأى شعبه لا يزال يروح تحت وطأة التخلف والضعف، وهو يحمل معه هذا الجرح عبر كل منفى، ويزداد إحساسه به كلما عاد من منفاه إلى وطنه - يصور نفسه فى ارتحاله الدائم عبر المنفى بصورة سندباد محطم القلب، ولكن ما حطم قلبه ليست آلام النفى وعذاباته، ولكنه ذلك الجرح:

إنه الجرح القديم
أبدًا تحمله فى ليل أوربا البهيم
إنه الجرح الذى حطم قلب السندباد
إنه نفس الرماد

(١) ديوان: النار والكلمات. دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٢٠.

الشاعر يستعير هنا شخصية السندباد ليرمز بها لنفسه وترحاله من منفى إلى منفى، والشخصية هنا تبدو أكثر التحامًا بالكيان الفني للقصيدة، وإن كان هذا التوظيف العابر لها لم يتح لها الفرصة لتشع بكل الإيحاءات الفنية التى تحملها، هذه الإيحاءات التى استغلها بعض الشعراء فى التعبير عن تجارب شعرية كاملة، بل عن مراحل كاملة من حياتهم، على نحو ما سنرى.

على أن هناك نماذج من القصيدة يكون فيها استغلال مثل هذا النمط من الصورة الاستعارية - أو الصورة الجزئية عمومًا - هو الأداة الفنية المثلى، وتلك هى القصائد التى تتكون من مجموعة من الخطرات التى يضمها فى مجموعها إطار فكرى أو شعورى عام، ولكن يظل مع ذلك لكل خطرة أو لكل فكرة كيانها واستقلالها الخاص داخل هذا الإطار العام. ومن هذه النماذج قصيدة «منشورات فدائية على جدران فلسطين»^(١) فهذه القصيدة تتألف من مجموعة من الخطرات التى يضمها إطار شعورى وفكرى واحد هو يقين الشاعر من انتصار الحق العربى مهما بدا الميزان فى بعض الفترات مائلاً لصالح الخصوم، وفى داخل هذا الإطار العام تستقل كل خطرة بكيانها الخاص المنفصل عن بقية الخطرات والمرتبطة معها فى نفس الوقت بهذا الإطار العام، وبعض هذه الخطرات يطول حتى يتجاوز العشرين بيتاً، وبعضها يقصر حتى لا يتجاوز البيتين، وفى مثل هذه الخطرات القصيرة يمكن للصورة الجزئية المعتمدة على شخصية تراثية أن تقوم بدور تعبيرى هام، فهو مثلاً فى الخطرة الثانية (ص ١٠) يستخدم شخصيتين تراثيتين هما شخصيتا خالد بن الوليد وعمرو بن العاص لتصوير مدى استعداد هذه الأمة لأن تنجب دائماً القيادات والقوى القادرة على صنع الانتصارات والفتوح:

لا تسكروا بالنصر

إذا قتلتم خالدًا فسوف يأتى عمرو

وإن سحقتم وردة فسوف يبقى العطر

فخالد وعمرو استعارتان للقوى القادرة على النصر فى هذه الأمة التى يمثلها فى صورتها المعاصرة أولئك القدائون الذين يقدمون حياتهم ثمنًا للحظة النصر

(١) «منشورات فدائية على جدران إسرائيل». منشورات نزار قباني. بيروت ١٩٦٩.

المرجوة، ولا شك أن هذه الاستعارة قد أعطت لهذا اليقين بالنصر لونا من الرسوخ والتحقيق عن طريق إعطائه هذا البعد التاريخي الذي يقوم شاهداً على صدق هذا اليقين، وفي نفس الوقت صانت عاطفة الشاعر من أن تتحول إلى غنائية صارخة وأضفت عليها شيئاً من الموضوعية بإعطائها معادله الموضوعي، ولا شك أن إيجاز الخطرة - التي لم تتجاوز ثلاثة أبيات - هو الذي أتاح الفرصة لدلالة الشخصيتين التراثيتين أن تبرز وتؤكد ذاتها.

وآخر صور توظيف الشخصية التراثية عنصراً في صورة بلاغية هو استخدامها عنصراً في كناية، كما فعل السياب مثلاً في قصيدته «مدينة السندباد» التي سبق تحليلها في السفر الأول من هذا البحث^(١). فننوان القصيدة كناية عن مدينة بغداد التي يتحدث الشاعر في القصيدة عما حل بها من دمار وخراب وعقم في عهد عبد الكريم قاسم، ولم يصرح الشاعر باسم بغداد هرباً من بطش السلطة القاسمية في ذلك الوقت، وهو طوال القصيدة يستغل رموزاً وشخصيات تراثية يصور من خلالها هذا العقم والخراب الذي حاق ببغداد، ودور السندباد في القصيدة مقصور على الإسهام في هذه الصورة الكنائية لأن مدينة السندباد التي نشأ فيها والتي كان يعود إليها بعد كل مغامرة من مغامراته السبع - كما تحدثنا ألف ليلة وليلة - هي مدينة بغداد، وتنتهي إحياءات هذه الشخصية عند معرفة المكنى عنه وهو (بغداد).

بقي هناك نوع من الصور الجزئية التي يوظف فيها الشاعر شخصية تراثية لا يمكن رده بسهولة إلى صورة من الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية، وإنما هي صور رمزية تشع الشخصية التراثية في إطارها بإحياءات أغنى وأرحب من تلك التي تشع بها في إطار الصورة البلاغية التقليدية.

في قصيدة «الموت في الفراش»^(٢) للشاعر أمل دنقل، يصور الشاعر موقف الأمة مما حدث في عام ١٩٦٧، وأنه لم يعد هناك مجال للصمت فلم يعد لدى الناس ما يخسرونه سوى عارهم وضياعهم، ومن ثم فإنهم يرفضون أن يقادوا من أنوفهم وأن يضللوا ويغمر بهم بالأساليب والطرق الملتوية، ويوظف الشاعر

(١) انظر ص (٣٤) وما بعدها من هذا الكتاب.

(٢) ديوان «تعليق على ما حدث» دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ٨٩.

شخصية معاوية بن أبي سفيان بتأويلها الخاطي الذي شاعت به لدى شعرائنا المعاصرين رمزا للمكر والخديعة ليصور من خلالها تلك الأساليب الملتوية الماكرة التي تلجأ إليها السلطة في ترويض الناس وتذليلهم لأغراضها، وهذه الأساليب التي يعلن الشاعر التمرد عليها:

أيها السادة، لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»

ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى . . ومن عار
لعار

وابن هند هو معاوية بن أبي سفيان نسبة إلى أمه هند بنت عتبة آكلة الكبد، وشعرته يشير بها الشاعر إلى عبارته المشهورة «لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت، لأنهم إن شدوا أرخيت وإن أرخوا شددت» ومعاوية يلخص بدهاء في هذه العبارة أسلوبه في معاملة الرعية، وهو اللجوء إلى الملاينة إذا ما لحظ في الرعية تمردا، والاستبداد بهم إذا ما لحظ فيهم رخاوة وتهاونا، والشاعر يعلن رفض هذا الأسلوب، وأن الأمة لن تستكين بعد الآن لتسمح لأية سلطة بأن تستبد بها وتظلمها، وهو يعبر عن هذا المعنى بقطع شعرة ابن هند رمز هذا الأسلوب الماكر في معاملة الرعية، إن الرعية لن تترك لمعاوية فرصة ليشد الشعرة من جديد بل ستشد هي من جانبيها وتشد حتى تقطع الشعرة، وتقطع معها صلة الخضوع المستكين التي تربطها بالسلطة.

وقد وفق الشاعر توفيقاً كبيراً في توظيف شخصية معاوية وشعرته في التعبير عن هذا المعنى، ورغم أن الصورة جزئية إلا أنها تشع بإيحاءات ودلالات بالغة الغنى، وقد لجمح الشاعر في دمجها في نسيج القصيدة، ومزجها ببقية الصور، حتى تبدو كما لو كانت متولدة من الصورة السابقة عليها، وتبدو الصورة اللاحقة عليها كما لو كانت تعليلاً لها، أو لهما معاً، هي والصورة السابقة عليها.

فالصورة السابقة تصور تمرد الرعية على الصمت الذي فرض عليها طويلاً، وليته كان صمتاً تفرضه سلطة قوية قادرة، وتقدم للشعب في مقابله حماية وأماناً، . . لقد كان الصمت خراجاً باهظاً تدفعه الأمة لحكام عبيد ومن ثم فإن الرعية

قررت منع هذه الجزية، وجو الحكام والرعية وعلاقة القهر القائمة بينهما يستدعى مباشرة تلك الصورة الأخرى من صور العلاقة التى يمثلها مغاوية وشعرته، ومن ثم فإن صورة الشعرة تأتى كما لو كانت امتداداً لصورة رفض الجزية وتكملة لها، وأخيراً تحيى الصورة الثالثة بمثابة التبرير لهاتين الصورتين، فالرعية وقد سقطت فى العار والضياع نتيجة لهذا الأسلوب فى العلاقة بين السلطة والجماهير لم تعد تخشى شيئاً، فلم يعد لديها ما تفقده سوى عارها وضياعها وتسكعها.

والشاعرة فدوى طوقان عندما أطلقت صرختها المفجوعة «آه وامعتصماه» فى قصيدتها «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللبني» إنما كانت تستدعى شخصيتين تراثيتين فى هذه الصورة الجزئية العابرة، وهما شخصية المرأة الهاشمية الأسيرة عند الروم، وشخصية الخليفة المعتصم بالله^(١)، وهذه الصرخة المفجوعة الشائرة تحمل دلالات وإيحاءات لا حد لغناها وقدرتها على التأثير، وقد استطاعت الشاعرة أن تكشف كل هذه الإيحاءات والدلالات فى هذه العبارة البالغة الإيحاء، والتى لا يمكن تصنيفها تحت أى نمط من أنماط الصور البلاغية التقليدية.

على أن الشاعر المجيد فى النهاية من الممكن أن يفيد من توظيف الشخصية التراثية عنصراً عابراً فى صورة جزئية أكثر مما يفيد سواء من توظيفها إطاراً لتجربة شعرية كاملة، والعبرة فى النهاية بمدى ما تؤديه الشخصية التراثية فى الصورة الجزئية، ثم بمدى ما تؤديه الصورة الجزئية فى القصيدة من وظيفة تعبيرية، ومن تأزر والتحام مع بقية الأدوات الشعرية الأخرى التى يستخدمها الشاعر فى القصيدة، وبقي أن نقول: إن هذا النمط من أنماط توظيف تجربة الشخصية التراثية كان أول ما عرفه شعرنا المعاصر من هذه الأنماط وإن كان لا يزال شائعاً حتى الآن مع بقية الأنماط الأخرى.

٢ - الشخصية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد تجربة:

فى هذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينبط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتأزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التى يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة

(١) انظر ص (١٧) وما بعدها من هذا الكتاب.

تآزراً عضوياً، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، وقد تكون تكتيكات شعرية أخرى، وقد تكون الأمرين معاً.

ومن القصائد التي تمثل هذا النمط قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»^(١) للشاعر أمل دنقل، والشاعر يحاول في هذه القصيدة أن يصور بعض أبعاد مأساة عام ١٩٦٧ وهو يوظف في هذه القصيدة شخصيتين تراثيتين هما: شخصية زرقاء اليمامة؛ فتاة جديس التي جاء حسان بن تبع ملك حمير يهاجم قومها فرأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام وأنذرت قومها فلم يصدقوها، وقد عرف حسان بقدرة الزرقاء على الرؤية من بعد فأمر جنوده أن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلاً للزرقاء ففعلوا، وعادت الزرقاء تخبر قومها بهذا فكذبوها حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم، وأتى بالزرقاء ففقأ عينها^(٢).

والشخصية الثانية هي شخصية عترة العبسي؛ الذي ظل يعيش عبداً عند أبيه حتى حلت بقبيلته شدة لم ينقذها منها عداه فاعترف به أبوه.

والشاعر يوظف هاتين الشخصيتين لتصوير بعدين من أبعاد المأساة، أو مستويين من مستويات الذين عاشوا المأساة بعمق، وعانوا كل ثقلها الرهيب؛ المستوى الأول هو مستوى أولئك الذين أحسوا بالخطر قبل وقوعه وحاولوا أن يلفتوا الأنظار إلى هذا الخطر المتفشى في أعماق الأمة فلم يعبأ أحد بهم، بل كان جزأهم النكال والإيذاء، وقد وظف الشاعر شخصية زرقاء اليمامة لتصوير هذا البعد من أبعاد المأساة، أو هذا المستوى من مستويات الذين عانوها، أما المستوى الثاني فهو مستوى الإنسان العربي الكادح الذي عاش ذليلاً ممتهناً، يعيش على الفتات بينما المتحكمون في مصير الأمة يتقلبون في أعطاف النعيم وينهبون خيرات البلاد، حتى إذا أحرق الخطر بالبلد تخللوا عنه وفروا ووجد الإنسان الكادح - الممثل لجماهير الشعب - نفسه وحيداً في الميدان، يحمل وحده كل العبء الباهظ

(١) ديوان: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ص ٢٥.

(٢) انظر تفاصيل القصة في: محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك. ط المطبعة الحسينية (بدون تاريخ) الجزء الثاني ص ٣٨، ٣٩.

الذى ينوء به كاهله المهيض الذى هذه الجوع والمهانة، وقد وظف الشاعر شخصية عنترة للتعبير عن هذا البعد من أبعاد المأساة، أو هذا المستوى من مستويات الذين عانوها.

بقى هناك مستوى آخر هو مستوى أولئك الذين خاضوا المعركة بالفعل فاستشهد منهم من استشهد مجاًناً، وعاد منهم من عاد جريح القلب والجسم والكرامة، ينجر أنقال هزيمة لم يكن له يد فى اجتراحها، وقد استخدم الشاعر تكتيكاً آخر غير تكتيك استعارة الشخصية التراثية لتصوير هذا المستوى؛ حيث وظف أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة وجعله شاهداً معاصراً على بشاعة المأساة، كما جعله راوية للقصيدة؛ فهو الذى عاد من المعركة ليبكى بين يدي زرقاء اليمامة - العرافة المقدسة، رمز القوى التى تنبأت بالخطر ونبهت إليه قبل وقوعه فكان جزاؤها الهوان والنكال - وليقص عليها كشاهد أبعاد المأساة كما عاينها. وفى مرحلة من مراحل القصيدة سنرى شخصية هذا الشاهد تتحد بشخصية عنترة، رمز الجماهير الكادحة التى تحملت عبء المأساة وحدها، ولا عجب فهذا المقاتل ليس سوى واحد من هذه الجماهير، وفى مرحلة أخرى يتحد الراوية بزرقاء اليمامة؛ توحد بينهما جراح الجسم والقلب.

والشاعر إلى جوار ذلك يستخدم مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى كالصورة الشعرية، وبعض التكنيكات الحديثة التى استعارتها القصيدة المعاصرة من الفنون الأخرى كفن القصة وفن السينما، حيث يستخدم من هذه التكنيكات المونتاج، والارتداد (الفلاش باك) والمونولوج* الداخلى وغيرها، ولم يكن الشاعر فى توظيفه لهذه التكنيكات بأقل مهارة منه فى توظيف الشخصيتين التراثيتين اللتين استعارهما.

فلنر كيف استغل الشاعر كل هذه التكنيكات، وكيف مزج هذا المزج الرائع بين الشخصيتين التراثيتين اللتين وظفهما وبين بقية التكنيكات الأخرى، ليصور عن طريق هذا المزج أبعاد هذه المأساة كما عاشها فى إطار وحدة فنية رائعة، تنصهر فى بوتقتها كل هذه التكنيكات، لتصبح كيئاً فنياً بالغ التماسك هو هذه القصيدة.

تبدأ القصيدة على لسان هذا الجندي العائد من المعركة جريح الجسم والقلب والكبرياء، يبكي بين يدي رزقاء اليمامة، ويروى لها أطرافاً واقعية من المأساة عايشها كشاهد:

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

وبعد ذلك يستغل الشاعر ببراعة بعض التكنيكات السينمائية كأسلوب المونتاج، حيث يورد - على لسان الجندي الراوية الشاهد - مجموعة من اللقطات المتناثرة، التي تكون في مجموعها صورة متكاملة للميدان الواقعي للمأساة، وهو يركز على اللقطات الإنسانية التي تترك في الوجدان - على بساطتها - أعمق الأثر وأقواء بفداحة المأساة؛ فاللقطات التي يختارها هي: ساعده المبتور وهو ما يزال متشبثاً بالراية المهزومة - كناية عن أنه لم يفرط فيها وظل مدافعاً عنها حتى النهاية - . صور أطفال رفاقه الشهداء والجرحى مرمية على الصحراء في خوذاتهم. جاره الظمآن الذي يهيم بإرواء ظمئه فيخترق الرصاص رأسه في اللحظة التي يضع الماء فيها على فمه. فم رفيقه الشهيد المحشو بالرمال والدماء؛ حيث يقص للزرقاء:

عن ساعدي المقطوع، وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهيم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة

عن الفم المحشو بالرمال والدماء

ورغم أن هذا الشاهد لم يقصر في أداء واجبه، ولا في الذود عن الراية المهزومة حتى سقط ساعده معها، فلإن شعوراً ثقيلاً بالعار والمهانة يبهظ كيانه، ويتمثل ثقل هذا الشعور في هذا التساؤل الرهيب الفادح:

كيف حملت العار

ثم مشيت، دون أن أقتل نفسي، دون أن أنهار

ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسة!

هذا الإحساس الرهيب بالعار والمهانة يلاحقة أنى اتجه، وليس له منه مهرب:

لا الليل يخفى عورتى، ولا الجدران

ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها

ولا احتمائى فى سحائب الدخان

ويتحول الشاعر فجأة تحولا آخر يبدو للوهلة الأولى منبت الصلة بالموقف السابق - موقف إحساسه المطارد بالعار - حيث نراه يتحدث عن طفلة حلوة «واسعة العينين .. عذبة المشاكسة». تتقافز حوله، لا نلبث أن نعرف أن هذه الطفلة هى ابنة أحد رفاقة الذين استشهدوا، نعرف ذلك عن طريق تكنيك آخر من التكنيكات التى استعارتها القصيدة الحديثة من القصة الحديثة وهو تكنيك «الارتداد» (الفلاش باك) عن طريق المونولوج الداخلى، وفى هذا المونولوج يكرر الشاعر فى صورة إنسانية بالغة الرهافة مدى ما كانت تمثله هذه الصغيرة بالنسبة لأبيها الشهيد:

.. تقفز حولى طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتى ونحن فى الخنادق

فنفتح الأرزار فى ستراتنا، ونسند البنادق

وحين مات عطشاً فى الصحراء المشمسة

رطب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان).

والى هنا يبدو المشهد ما زال منبت الصلة بالموقف السابق، ولكننا لا نلبث أن ندرك مدى الارتباط الوثيق بين الموقفين حين نكشف أن الشاعر ما ساق لنا هذا المشهد المؤثر إلا ليجسد من خلاله إحساس الراوية الذى سبق التعبير عنه بالعار ويزيده عمقاً؛ فهذا الوجه الضاحك البريء يدينه بالهرب، ويذكره برفيق سلاحه الذى أثر الشهادة بينما لمجا هو، حيث يتساءل فى أسى مدمر، بعد أن انتهى من مونولوجه:

فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟

والضحكة الطروب ضحكته

والوجه . . والغمازتان؟!

ونلاحظ أن ثمة لازمة يلح عليها الشاعر - على لسان الشاهد - فى بداية كل مقطع، هذه اللازمة هى طلبه من زرقاء اليمامة، النبىة المقدسة - رمز القوى القادرة على الكشف وعلى التنبؤ وعلى القول - أن تتكلم، وألا تصمت مهما كان ثمن الكلام فادحاً . . ورهيباً: «تكلمى أيتها النبىة المقدسة، تكلمى بالله، باللعنة بالشیطان» «تكلمى لشد ما أنا مهان» «أيتها النبىة المقدسة. لا تسكتى . . .» وهنا يتقمص الشاهد شخصية عترة لكى يحذر النبىة المقدسة - زرقاء اليمامة رمز القوى القادرة على الكشف والتنبیه - من مغبة الصمت، مصوراً لها عن طريق استغلال شخصية عترة - التى ترمز كما سبق القول إلى الشعب المهضوم الذى تحمل الذل طويلاً دون أن يفتح فمه، بينما كان السادة يرفلون فى النعيم - كيف كانت النتيجة فى النهاية أنه الذى تحمل وحده كل العبء، ولو أنه تكلم ورفع صوته بالاعتراض لما كان العبء على كاهله بهذا الثقل، بل لما كانت المأساة من الأساس:

لا تسكتى. فقد سكت سنة، فسنة، لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى «أخرس» فخرست، وعميت، واتتمت بالخصيان

ظللت فى عبيد عبس أحرس القطعان

أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام فى حظائر النسيان

طعامى الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة، والرماة، والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن

أنا الذى لا حول لى أو شان

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتیان

أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة

وهنا يعود الشاعر - على لسان الشاهد - إلى لازمته من جديد، يلح بها على

سمع الزرقاء: «تكلمنى أيتها النبىة المقدسة . تكلمنى . . . تكلمنى» . . . ولكنه لا يلبث أن يكتشف أن مأساة الزرقاء ليست أقل فداحة من مأساته، لئن كان قد ناله ما ناله بسبب صمته، فإن الزرقاء قد تكلمت فماذا كانت النتيجة؟ لم يصغ أحد إلى كلامها، إن الذين أذلوه وامتهنوه وفرضوا عليه الصمت قد سخروا من كلامها، بل نكلوا بها، ومن ثم فلا جدوى من الكلام:

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يازرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وهنا تتحد المستويات الثلاثة لضحايا المأساة، وتتعانق الأبعاد الثلاثة للمأساة عناقاً فنياً رائعاً؛ فإذا كان الجندى العائد - الشاهد المعاصر للمأساة - قد اتحد منذ قليل بعنترة إلى حد أن تَقمص شخصيته، فما هو يتحد من جديد بالزرقاء، فالذين فرضوا عليه الصمت، هم أنفسهم الذين سخروا منها وأذوها عندما تكلمت، والذين تخاذلوا فى ساعة الطعان، بعد أن ذهبوا بكل الغنم بينما تحمل عنترة كل الغرم، هم الذين بعد أن سخروا من نبوءة الزرقاء:

وحين فوجئوا بحد السيف، قايسوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب، جرحى الروح والفم

وهنا تَرَبَّدُ رؤيا الشاعر بسحائب يأس قاتم، وتبلغ القصيدة ذروة مأساويتها

حين يحصى الشاهد آثار المأساة، ويعدد نتائجها، فيجد أنه:

لم يبق إلا الموت، والخطام، والدمار

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار

ونسوة يسقن فى سلاسل الأسر، وفى ثياب العار

وهنا يبلغ التحاد المستويات الثلاثة لضحايا المأساة ذروته أيضاً؛ فالشاهد - الذى اتحد منذ قليل بشخصية عترة - قد أصبح مشوه الوجه والقلب يعيش وحيداً غريباً يحمل مأساته بين قوم يعيشون أبهج أعيادهم فى ذروة مأساة هم صناعها، وقد بلغت بهم بلادة الحس إلى درجة فقدان الشعور بها، والزرقاء تعيش نفس الموقف فهى مشوهة الوجه - عمياء - وحيدة بين هؤلاء القوم السادرين فى لهوهم الرهيب على أنقاص أمة منحتهم أسخى ما تمنحه أمة، فجازوها بالتنكر لها فى ساعة الشدة، وبالمقايسة عليها بحياتهم، وبلغ بهم السقوط حد أنهم لم يستطيعوا أن يحترموا جراحها، ويحسوا أجزائها فى مأساتها التى كانوا هم صناعها:

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وماتزال أغنيات الحب والأضواء

والعربات الفارحات والأزياء

فأين أخفى وجهى المشوها

كى لا أعكر الصفاء الأبله المموها

فى أمين الرجال والنساء

وانت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء

وقد رأينا من تحليل القصيدة كيف نجح الشاعر فى توظيف الشخصية التراثية فى التعبير عن بعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد، وكيف استطاع أن يحقق هذا الامتزاج الفنى الرائع بين الشخصية التراثية وبين بقية التكنيكات الشعرية الأخرى بحيث أصبحت الشخصية التراثية فى القصيدة تنبض بأشد هموم الإنسان العربى المعاصر معاصرة، رغم ما يسود رؤيا الشاعر فى القصيدة من يأس قاتم، كان

شك يحسه كل إنسان عربى عقب هزيمة يونيو، وقبل أن يسترد المقاتل العربى -والإنسان العربى عموماً- كرامته فى معارك رمضان^(١).

٣ - الشخصية محوراً لقصيدة:

فى إطار هذا النمط - الذى يعد هو النمط الأساسى لتوظيف الشخصية التراثية - تغدو الشخصية هى الإطار الكلى، والمعادل الموضوعى لتجربة الشاعر؛ حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة.

فالسباب فى قصيدة «المسيح بعد الصلب»^(٢) يستغل شخصية المسيح عليه السلام فى التعبير عن تجربة خاصة به، وتجربة القصيدة فى مضمونها العام تصور تضحية الشاعر فى سبيل أمته، واستشهاده فى سبيل بعثها، مستغلاً فى ذلك فكرة صلب المسيح وفدائه للعالم، أو حياة العالم من خلال موته. وفكرة البعث من خلال الموت افتتن بها السباب وأصبحت تمثل عنصراً هاماً من عناصر رؤياه الشعرية^(٣).

والسباب فى هذه القصيدة يستعير ثلاثة من ملامح المسيح فى الموروث المسيحى؛ هى الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، ليصور من خلالها مدى معاناته والعذاب الذى تحمله فى سبيل بعث أمته، وكيف أثمرت هذه التضحيات فانبعثت أمته مناضلة تسلك الطريق الذى سلكه؛ طريق النضال والتضحيات والفداء.

وقد اتحدت شخصية الشاعر بشخصية المسيح اتحاداً تاماً؛ ففى الوقت الذى يستعير لنفسه بعض ملامح تجربة المسيح فإنه يضيف على المسيح بعض ملامح تجربته هو الخاصة، حيث توحدت الشخصيتان فى شخصية واحدة، هى السباب/المسيح، أو المسيح/ السباب، تتكون ملامحها من ملامح الشخصيتين مجتمعاً.

(١) كتبت قصيدة «البكاء بين يدي رقاء اليمامة» فى أعقاب مأساة يونية عام ١٩٦٧ (تاريخها فى الديوان ١٣ / ٦ / ١٩٦٧) فكانت أول قصيدة عربية معاصرة تعكس أبعاد المأساة بهذا المستوى من النضج الفنى.

(٢) ديوان: أنشودة المطر: ص ٤٥٧.

(٣) على عثرى رايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢٩٩.

والقصيدة تبدأ بعد الصليب، وبعد أن أنزلوا المسيح عن صليبه، ولكنه مازال يعي ويحس، وهو يعي بشكل خاص حزن مدينته وبكاءها عليه، ويمنحه هذا الحزن إحساساً بالعزاء، وبأن تضحيته قد بدأت تؤتي أكلها، فلإحساس أمته به وتضحيته بداية بعثها الذى ضحى من أجله، وإذن فهو لم يموت:

إذن فالجراح

والصليب الذى سمرونى عليه طوال الأصيل

لم تمتنى، وأنصت؛ كان العويل

يعبر السهل بينى وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهى تهوى إلى القاع، كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، فى سماء الشتاء الحزينة

وفى المقطع التالى يصور الشاعر عمق رضا المسيح وسعادته بأن يحيا شعبه من خلال موته وتضحيته، وفى التعبير عن هذا البعد من أبعاد التجربة يستخدم السياب ملامح من تجربته هو المعاصرة، ومفردات من معجمه الشعرى الخاص؛ حيث يتحدث عن قرينته جيكور، وبعثها وازدهارها من خلال موته، وسعادته وإحساسه بالدفء لهذا البعث الجديد الذى رواه بدماء قلبه:

حينما يزهر التوت والبرتقال

حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال

حين تعضر عشباً يغنى شذاها

والشموس التى أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها

يلمس الدفء قلبى، فيجرى دمي فى ثراها

ويظل الشاعر يلح على هذه الفكرة - فكرة الحياة من خلال الموت - ويررها فى أكثر من معرض وبأكثر من صورة مستغلاً عبارات المسيح الشهيرة التى قالها

نتلاميذه فى العشاء الأخير حيث «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم، لأن هذا هو دمي الذى للعهد الجديد، الذى يسفك من أجل كثير لمغفرة الخطايا»^(١). ويعتبر الشاعر أن تضحيته وعذابه قد طهرته فلم يبق منه إلا على كل ما هو إلهى ومقدس، وأنه سيحيى حيوات عديدة من خلال الأجيال التى ستفيد من تضحيته:

قلبى الماء، قلبى هو السنبل
موته البعث. يحيا بمن يأكل

.....

مت بالنار، أحرقت صحراء طينى، فظل الإله

.....

مت كى يؤكل الخبز ياسمى، لكى يزرعونى مع الموسم

كم حياة سألها؛ ففى كل حفرة

صرت مستقبلاً، صرت بذرة

صرت جيلاً من الناس، فى كل قلب دمي

قطرة منه، أو بعض قطرة

وهكذا فإن الشاعر / المسيح قد بعث من جديد بعد صلبه، بعث فى موته وإن لم يغادر قبره فى كل مظاهر التجديد والحياة والخصب والازدهار فى بلده، ولكن تلك القوى الخائنة التى وشت به وأسلمته للأعداء - ممثلة فى يهوذا الذى أسلم المسيح لأعدائه والذى لعل الشاعر يرمز به إلى القوى التى استعدت سلطات البغى عليه - ما كانت لتتركه يبعث، لأن فى بعثه تعرية لها وكشفاً لجريمتها وسقوطها، ومن ثم فإنها تغرى به قوى البغى ثانية لتصلبه فى قبره من جديد.

والشاعر يوظف شخصية يهوذا توظيفاً بارعاً فى تصوير هذا الجانب من التجربة، حيث يصور مدى مفاجاته ورعبه من بعث المسيح، وعدم تصديقه لهذا البعث:

(١) إنجيل متى. الإصحاح السادس والعشرون.

هكذا عدت، فاصفر لما رأيته يهوذا، فقد كنت سرّاً
كان ظلاً قد اسودّ مني، وتمثال فكرة
جمّدت فيه، واستلت الروح منها
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه . . (عيناه صخرة)
هكذا راح فيها يوارى عن الناس قبره)
خاف من دفنها، من محال عليه . . فخبر عنها
ويغري يهوذا قوى البغى من جديد بالمسيح فتأتى لصلبه في قبره، ويتساءل
المسيح مندهشاً:

أو ما صلبوني أمس؟ فما أنا في قبري
فليأتوا، إني في قبري.

ويتذكر في القبر كيف استطاع أن يحيا في قبره يوم منح ذاته للآخرين ويوم
مات ليعيشوا، وكيف استحال إلى قوة خالدة غير قابلة للفناء، لأنها قوة إلهية، يوم
تفجرت ذاته كنوراً يمتاح منها الناس:

كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسى كنوراً، فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبى قماطاً، وكفى دثار
حين دقّأت يوماً بلحمى عظام الصغار
حين عريت جرحى، وغطيت جرحاً سواه
حطّم السور بينى وبين الإله

ومن ثم فإن الشاعر / المسيح لا يعبأ بهولاء المهاجمين ولا بينادقهم، ففى
بعث شعبه وصحوته ووعيه حصن منيع يحميه من كل ظلم ومن كل غدر، وينادق
الأعداء هذه:

إن تكن من حديد ونار فأحداق شعبى
من ضياء السماوات

ويختتم الشاعر القصيدة وقد آتت تضحيته ثمارها، وابتدأ مخاض البعث الأليم، وابتدأت صحوته تدب في أوصال أمته فحملت صلبانها وسارت في درب التضحية الدامي، إنها الصحوة والازدهار والفداء التي ضحى لأجلها، تلمحها عيناه ملء المدى، ويهتف الشاعر المسيح في دهشة قريرة:

كدت لا أعرف السهل، والسور، والمقبرة
كل شيء مدى ما ترى العين كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى صليب، وأم حزينة
قدس الرب. هذا مخاض المدينة

وقد وفق الشاعر توفيقاً كبيراً في توظيف شخصية المسيح في التعبير عن هذه التجربة الغنية، ونجح في التوحد مع شخصية المسيح بعد أن وجد في كل ملمح من ملامحها مقابلاً لبعد من أبعاد تجربته فتم الامتزاج الكامل بين الشخصيتين، وأصبحت شخصية المسيح شخصية تراثية معاصرة في ذات الوقت، حيث نجح الشاعر في أن يجعل منها إطاراً لتجربته المعاصرة برمتها، يستوعب كل خلجاتها ونبضاتها، ويستقطب كل أبعادها دون أن نحس بأن الشخصية مقحمة على تجربة الشاعر، أو مفروضة عليها، بل نجدها وقد انتظمت كل خطراتها وتفصيلاتها النفسية وشاعت روحها في خلالها، حتى التعبير العادي عن الاندهاش في ختام القصيدة يستخدم فيها الشاعر المعجم المسيحي، فبدلاً من أن يعبر عن اندهاشه بالبعث الجديد وشكران الله عليه بعبارة مألوفة من نحو «سبحان الله» أو «تعالى الله» فإنه يستخدم عبارة من المعجم المسيحي «قدس الرب».

وهذا النموذج - الذي يعبر الشاعر فيه بكل ملمح من ملامح الشخصية التراثية عن بعد من أبعاد تجربته المعاصرة - ليس هو النموذج الوحيد من نماذج استخدام الشخصية التراثية إطاراً لتجربة كاملة، وإن كان هو أكثر هذه النماذج شيوعاً، ولكن يوجد إلى جانبه نموذج آخر لا يتحد فيه الشاعر بالشخصية التراثية ولا يسقط الأبعاد المعاصرة من تجربته على ملامحها التراثية، وإنما يدع الشخصية تحتفظ بملامحها التراثية، ويقابل بين هذه الملامح وبين الملامح المعاصرة التي يريد أن يستخدم الشخصية في التعبير عنها، وغالباً ما يكون هناك نوع من التناقض بين هذه الملامح المعاصرة وبين ملامح الشخصية.

فالشاعر محمود درويش في قصيدة «امرؤ القيس»^(١) يحتفظ لامرئ القيس في القصيدة بكل ملامحه التراثية ويضع في مقابلها ملامح شخصيته هو الخاصة ليصل عن طريق هذه المقابلة إلى تعميق الإحساس لدى المتلقي بالمفارقة بين نموذج الشاعر المترف المرفه - ممثلاً في امرئ القيس - ونموذج الشاعر الكادح المكافح - ممثلاً في الشاعرذاته - كل ذلك دون أن يبخل امرؤ القيس قدره كشاعر عظيم.

والشاعر يعلننا منذ بدء القصيدة بانفصاله عن امرئ القيس وبالحواجز الضخمة التي تفصل بينهما، وأنه نتيجة لكل هذه الحواجز والفوارق لن يستطيع أن يتابع صاحبه في دربه.

بيننا أفق دخان ورمال
وعصور أرهقت ذاكرتي
وملايين أغان .. وبحار .. وجبال
وتناديني تعال؟!

وبعد ذلك يبدأ الشاعر في عرض ملامح شخصيته الخاصة وأبعاد حياته، مقابلة بلامح وأبعاد حياة امرئ القيس، وأول هذه الملامح التي تبدو المفارقة فيها بين الاثنين هي حياة الترف والسرفاهية والعيش القريير التي كان يعيشها سلفه، في مقابل حياة الشظف والكدح التي يعيشها هو وطبقته، وهذه المفارقة بدورها تعمق الإحساس بهذه النتيجة التي وصل إليها الشاعر منذ البدء، وهي عدم قدرته على السير في درب سلفه:

ليس لي قصر، وما عرش أبي
غير فأس خشبية
لا أغني مثلما غنيت تحت الكوكب
للخيول العربية
وتناديني تعال؟!

(١) يوميات جرح فلسطيني. بيروت. ١٩٦٩ ص ٥٩.

وحتى الحب واللهو ليس لشاعرنا منهما مثل حظ سلفه المدلل المترف، فهو فقير إلا من شعره، والنساء فى هذا الزمان لا تحب الشعراء، بينما كان سلفه مستغرقاً فى حبه الالهى العاثر، وفى قصفه ولهوه، وذلك بدوره حاجز آخر يحول بين الشاعر وأن يلتقى بسلفه أو أن يسلك سبيله:

ليس لى حان، ولا عشر حسان
قدحى خال كجيبى، والنساء
فى زمانى لا تحب الشعراء
إننى أدفع عن رأسى بطش الصولجان
وتنادينى تعال؟!!

ولكن الشاعر يعترف بعظمة سلفه - مهما فرقت بينهما المسالك - بل ويسترفده بعض الزاد ليستطيع أن يبكى أطلال داره، ونيران أهله المنطفئة، وآثارهم الباقية، فلقد كان امرؤ القيس واحداً من الذين وقفوا على الأطلال ورثوها وتفجعوا عليها، وإن الشاعر يجد دار أهله وقد أصبحت أطلالها تستحق الوقوف، وليس كزاد سلفه السخى مدد يستطيع أن يستعين به على هذه الوقفة:

أعطنى من رادك الباقي لعلنى
أقطع الليل على أطلال دارى
ورماد النار فى موقد أهلى
والخوابى والجرار

ويحس الشاعر بمدى فداحة المفارقة حتى بين أطلاله التى لا تتجاوز كونها أطلال أكواخ بائسة، وبين أطلال سلفه ربيب القصور والنعيم، ومن ثم فإنه يبادر إلى تبرير وقفته على آثاره وأطلاله:

لا تسلى كيف يضحى الكوخ قصراً
ونعيمًا حين يهدم
لا تسلى . . أنت أدرى
كل ما عندى إله حين أحرم

ثم يلور الشاعر مظهرًا آخر من مظاهر المفارقة بين واقعه وواقع سلفه، مستغلا حادثة استنجد امرئ القيس بقيصر الروم ليساعده على الثأر لأبيه من بنى أسد بعد أن خذلت القبائل العربية التي استنجد بها، ومستغلا أيضاً عبارة امرئ القيس الشهيرة عندما بلغه مقتل أبيه، «لاصحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغداً أمر»^(١). ولكن شاعرنا لا يعتمد لاسترداد حقه وللثأر لوطنه السليب على أية قوى من الخارج، ومن ناحية ثانية فهو لا يستطيع متابعة سلفه فى العكوف على الخمر وتأجيل الأمر حتى الغد، لأنه يعرف مدى فداحة النتائج المترتبة على العكوف على الخمر واللهو وتأجيل الأمر لحظة واحدة:

يا أميرى .. نحن لا نطلب من أفق سوانا

مطرا يروى ثرانا

عشا نمشى .. ونمشى عشا

يومنا خمر ونرد .. وغد الخمر ندم

وغد النرد سام

ويعود الشاعر إلى موضوع بكاء الأطلال فى ختام القصيدة ليجعل منه بعدا من أبعاد المفارقة بينه وبين سلفه، حيث يعلن رفضه لبكاء الأطلال فأى عار يجلل القصيدة التى تتغنى بالأطلال، ولا تتغنى بالحياة. وبالمستقبل!! ويعلن الشاعر فى الختام خلوده وخلود أمته، وفناء كل صانعى الأطلال:

وقفة الأطلال يا شاعرها .. فى بلادى، فى زمانى

أى عار ترتدى هذى الأغانى

عندما تهوى إلى أطلال بئر وأوان

ما علينا .. صانع الأطلال فان

وأنا أبقى، وأهلى، والأغانى.

وهكذا نرى أن الشاعر لم يتأول أى ملمح من ملامح امرئ القيس التراثية، ولم يضيف أية دلالة معاصرة على هذه الملامح وإنما استخدمها استخداماً تعبيرياً بطريقة أخرى، حيث استغلها فى إبراز المفارقة بين نموذجين من الشعراء؛ نموذج

(١) انظر الأغانى. الجزء التاسع ص ٨٨، ٩٩.

الشاعر المترف المدلل اللامبالي، ونموذج الشاعر الكادح المكافح الذى يحمل على كاهله كل هموم أمته وكل آلامها... وهو يتخذ من امرئ القيس مثالا للنموذج الأول، ليرز عن طريقه ملامح النموذج الثانى - الذى يمثله الشاعر نفسه - والضد يظهر حسنه الضد، كما يقولون.

وهذا هو جوهر الفرق بين هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية للتعبير عن تجربة شعرية كاملة فى إطار صيغة «التعبير بالموروث»، وبين نظم أو سرد ملامح الشخصية التراثية فى إطار صيغة «التعبير عن الموروث» فالملامح التراثية للشخصية هنا غير مقصودة لذاتها، وليست هى غاية القصيدة، وإنما هى مجرد وسيلة يستخدمها الشاعر لجلاء جوانب تجربته المعاصرة وإبرازها، رغم أنه لم يعتمد إلى إضفاء هذه الجوانب المعاصرة على الملامح التراثية للشخصية التى استدعاها، فى حين أن القصيدة التى تعبر عن الموروث تكون فيها الملامح التراثية للشخصية مقصودة لذاتها، وتكون هى هدف القصيدة وغايتها، وتلك قضية فصلنا القول فيها فى أكثر من موضع فى هذا الكتاب؛ وخصوصاً فى مبحث «بين صيغتي التعبير عن الموروث والتعبير به»، ومبحث «التوظيف الطردى والتوظيف العكسى».

هذان هما النموذجان الأساسيان من نماذج توظيف الشخصية التراثية إطاراً لتجربة شعرية كاملة، وإذا كان النموذج الأول هو الأكثر شيوعاً فى نتاج شعرائنا المعاصرين، وربما الأكثر تمثيلاً لصيغة التعبير بالموروث، فإن النموذج الثانى فى بعض أمثله قد فاق فى نصجه الفنى الكثير من أمثلة النموذج الأول، وخصوصاً فى تلك القصائد التى تهدف إلى إبراز نوع من المفارقة بين البعدين التراثى والمعاصر فى تجربة الشاعر، كما تمثل فى قصيدة محمود درويش السابقة.

٤ - الشخصية عنواناً على مرحلة:

وفى إطار هذا النمط ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى، وتبسط ظلالها على رؤياه الشعرية طوال هذه المرحلة، تمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربته ويعكسها.

ومن النماذج الموفقة لهذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية لتعبّر عن مرحلة بتمامها من مراحل نمو تجربة الشاعر الشعرية والفكرية والحياتية توظيف بدر شاكر السياب لشخصية «أيوب» في المرحلة الأخيرة من مراحل حياته وهى المرحلة التى صرعه فيها المرض وحاول أن يتسامى بمحتته ليجعل منها صلاة صابرة فلم يجد أوفق من صوت أيوب عليه السلام - رمز الصبر فى تراثنا الدينى - ليعبر من خلاله عن هذه المرحلة من مراحل حياته. وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستدع شخصية أيوب استدعاءً مباشراً إلا فى قصيدتين من قصائد ديوانه «منزل الأقبان» وهما قصيدتا «سفر أيوب» و «قالوا لأيوب» فإننا نلمس بوضوح نبزات أيوبية فى معظم ما كتب الشاعر فى تلك المرحلة من قصائد، حيث يشيع فيها نوع الاستسلام لقضاء الله والصبر عليه، أو نوع من الشكوى الصابرة الشفيفة وكلتاها نبرة أيوبية لا تخطئها الأذن.

ومن النماذج البارزة أيضاً لهذا النمط - وإن كانت أقل توفيقاً من استعارة السياب لشخصية أيوب - استخدام الشاعر أدونيس لشخصية مهيار علكماً على المرحلة التى كان فيها يرفض الواقع الحضارى العربى، ويحاول أن يصل أسبابه بحضارة أخرى غير عربية، ولقد كان مهيار من الوجوه التراثية الصالحة للتعبير عن مثل هذه المرحلة الفكرية والعقائدية من مراحل تطور الشاعر لولا أن الشاعر أسرف فى تأول شخصية مهيار وفى إضفاء ملامح فكرية وفنية وروحية على شخصيته لم تكن لتحملها، ولذلك بدت شخصية مهيار - شأن كل الشخصيات التى استخدمها أدونيس - على قدر كبير من الغموض والغرابة، تصعب معه محاولة الربط بين ملامحها التراثية وبين الدلالات التى يضيفها الشاعر عليها.

وقد جعل أدونيس مهيار عنواناً على ديوان كامل من دواوينه هو ديوان «أغانى مهيار الدمشقى» ثم استدعاه بعد ذلك فى بعض قصائد ديوانه التالى «المسرح والمرايا».

أما المنح هذه النماذج على الإطلاق، وأكثرها اكتمالاً من الوجهة الفنية فهى توظيف الشاعر خليل حاوى لشخصية السندباد البحرى للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعرى والفكرى وهى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من

المغامرات الوجودية. والسندباد البحري في تراثنا الشعبي والأسطوري هو رمز الرحلة والتجوال ومحاولة تحقيق الذات من خلال مغامراته السبع في البحار. وقد وجد فيه الشاعر خليل حاوي نموذجاً رمزياً صالحاً للتعبير عن هذه المرحلة من مراحل رحلته الشعرية فجعله عنواناً على قصيدتين طويلتين تحتلان حوالى ثلثي صفحات ديوانه الثاني «النأى والريح» الذى يعد أهم دواوينه الثلاثة^(١) وأصدقها تمثيلاً لتجربته الشعرية برمتها.

وإذا كان الشاعر قد التقى بصاحبه السندباد في ديوانه الثاني التقاءً مباشراً فلإننا نرى شخصية السندباد تخايله منذ ديوانه الأول «نهر الرماد» وإن كانت ملامحها لم تتحدد في رؤياه تحديداً كاملاً وكأنما كان يبحث عن تلك الشخصية التى تستطيع أن تصحبه في رحلته الشعرية الطويلة والخصبة، والتى تستطيع أن تحمل عنه عبء تجسيد أبعاد هذه الرحلة.

ففى قصيدة «البحار والدرويش»^(٢) من ذلك الديوان نجد ما يشبه أن يكون الرسم التخطيطي لشخصية السندباد، تلك الشخصية التى ستكامل ملامحها وتتبلور سماتها فى «النأى والريح». فالبحار فى هذه القصيدة يحمل الكثير من ملامح السندباد؛ المغامرة والبحث عن الذات، والشعور الدائم بعدم الاستقرار، وكل تلك ملامح سندبادية أصيلة ستزداد تحديداً فى قصيدتى «وجوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة» من ديوان «النأى والريح».

يقول الشاعر عن البحار فى تقديمه لهذه القصيدة «طوف مع يوليس فى المجهول، ومع فاوست ضحى بروحه ليفتدى المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم فى هذا العصر مع هكسلى»... ومن ثم فقد انطلق فى مغامرة جديدة باتجاه الشرق مهد التصوف، ينشد هناك حلاً، وإرواء لروحه المتعطشة إلى الحقيقة: بعد أن عانى دوار البحر، والضوء المداجى عبر عتبات الطريق. ومدى المجهول ينشق عن المجهول .. عن موت محيق

بعد أن راوغه الريح، رماه الريح للشرق العريق

(١) التى كانت قد صدرت حتى كتابة البحث.

(٢) ديوان: نهر الرماد، الطبعة الثالثة. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٢ ص ٩.

وهناك يلتقى بالدرويش الذى يرمز به إلى ما فى الشرق من عراقه وفى نفس الوقت من ثبات وعزوف عن المغامرة وخوف من خوض المجهول، فهو المقابل الرمزي للبحار رمز المغامرة المتجددة الحية، والارتداد الدائم للمجهول، والسعى الدائب المحموم فى سبيل الكشف، والبحار والدرويش كلاهما بُعدان من أبعاد ذات الشاعر المتصارعة، فالدرويش محصلة تلك الموارث التى أسهمت فى تكوين الشاعر عاطفياً وفكرياً وروحياً فأصبح يحكم ما فى هذه الموارث من قيم ثابتة عزوفاً عن المغامرة، أما البحار فهو وليد نزعة الفنان إلى الكشف وإلى الارتداد، وإلى الإبحار الدائم فى بحار المجهول، ومن ثم فإننا نرى تمزق الشاعر بين هذين البعدين من أبعاد ذاته يبلغ به درجة الانشطار إلى شخصيتين: بحار ودرويش، وسيظل هذا التمزق هو أزمة الشاعر الكبرى على امتداد رحلته الشعرية وسيكون هدفه الدائم تحقيق نوع من المصالحة بين هذين البعدين بكل ما تجسدا فيه من رموز: البحار والدرويش فى هذه القصيدة. صورته الغضة الباقية فى عين محبوبته، وصورته الجديدة التى خلدتها التجربة فى «وجوه السندباد». داره القديمة وداره الجديدة المنتظرة فى «السندباد فى رحلته الثامنة».

ويبدأ البحار مع الدرويش - فى ذات الشاعر- صراعاً تنتهى القصيدة وهو لم ينته، وإن كنا نعرف من الوهلة الأولى لمن ستكون الغلبة، وإلى أى الشطرين من أشطار ذاته - البحار والدرويش - سينحار الشاعر، لقد انحاز منذ البدء إلى صف البحار، بكل ما يرمز إليه، فهو بعد أن يقدم لنا البحار فى مطلع القصيدة فى هذه الصورة المتدفقة بالحياة وبالمعاناة الحية، يقدم لنا الدرويش فى الصورة المقابلة:

ساكنًا يمتص ما تنضحه الأرض الموات
فى مطاوى جلده ينمو طفيلي النبات:
طحلب شاخ على الدهر . . ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق

لقد تقوقع على ذاته داخل صدفة القيم الثابتة التى بلغ يقينه بها درجة الجمود، محتمياً بهذه الصدفة من رياح التجديد التى تعصف بالخارج، وبما تضطرم به الحياة حوله من عرامة وجيشان لا يهدأ لهما أوار.

ويدخل البحار والدرويش - شطرا ذات الشاعر - فى حوار، نعرف سلفاً الجانب الخاسر فيه، ولكن حتى الجانب المنتصر - البحار - يخرج من الصراع ممزقاً جريحاً؛ فالصراع لم يكن فى غير ميدان، والدرويش - رغم هذه الصورة التى قدمه الشاعر بها - لم يكن مفلساً، فقد كان لديه الكثير، وإلا ما استحق أن يجشم البحار نفسه عناء الرحلة إليه؛ إن لديه العراقة، والحكمة النافذة التى تقبع وراءها حنكة الدهور الطويلة، والنظرة الثاقبة التى تستطيع أن تستقطب الأجيال فى لمحة:

قابع فى مطرحي من ألف ألف .. قابع فى ضفة الكنج العريق
طرقات الدهر مهما تتناهى عند بابى تنتهى كل طريق
وبكوخى يستريح الثوأمين: الله، والدهر السحيق

ولكن الحكمة المتشرفة على ذاتها ليست هى ما ينشده البحار، إنه ينشد حرارة التجربة الحية ومعاناتها، ومن ثم ينطلق فى ختام القصيدة يحمل خيبة أمله، بعد أن انطفأت فى عينه هذه المئارة الجليدة التى كان يمنى نفسه بأن يجد عندها شيئاً يروى ظمأه، ويشبع تطلعه الدائم، ولكنه يمضى إلى غير غاية:

خلنى .. ماتت بعينى منارات الطريق
خلنى أمضى إلى ما لست أدرى

خلنى للبحر .. للريح .. لموت ينشر الأكفان زرّاً للغريق
مبحر .. ماتت بعينه منارات الطريق

فالصراع بين البحار والدرويش لم ينته إذن، والحوار بينهما لم يحسم، وسوف يستأنف مرة أخرى، بعد أن تكون ملامح البحار قد أصبحت أكثر تحديداً ونضجاً، حيث يرتدى فى الديوان التالى «النأى والريح» ثوباً تراثياً حضارياً هو ثوب السندباد، مما يشى بأن الملامح الغائمة المبهمة المهترئة لشخصية المغامر قد اتضحت وتحددت ووجدت صيغتها فى تلك الشخصية التراثية الخصب «السندباد»، وبعد أن يكون الدرويش فى نفس الوقت قد تجسد فى صورة - أو فى صور - جديدة.

ففى قصيدة «وجوه السندباد»^(١) نجد تجربة الشاعر وقد ازدادت نضجاً وعمقاً وتبلوراً، ونجد معها شخصية البحار وقد ازدادت بدورها تبلوراً وتحديداً، فأصبح ذلك البحار المجهول الهوية والملاح فى البحار والدرويش «السندباد البحرى» بكل ما تحمله شخصية السندباد فى تراثنا من رغبة عارمة فى الكشف والارتياح والمغامرة، لقد عثر الشاعر فى هذه الشخصية على الصوت التراثى الذى سينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه فى نهر الرماد بعد أن اكتسب أبعاداً وأعماقاً فكرية ووجودية جديدة.

ولقد اتحد الشاعر فى القصيدة بشخصية السندباد اتحاداً تاماً، بحيث أصبح ينطق بلسان السندباد، أو ينطق السندباد بلسانه، رغم أن الشاعر لم يستعز من ملاح السندباد التراثية سوى اسمه ومدلوله العام وهو المغامرة والارتياح، أما التجسيد الواقعى لهذا المدلول فهو تجسيد عصرى يمثل تجربة الشاعر ذاته، ومغامرته الواقعية فى دروب الوجود ودهاليزه حيث قضى الشاعر بعد «البحار والدرويش» فترة فى أوروبا عمقت الصراع بين شطرى ذاته اللذين تجسدا فى «نهر الرماد» فى البحار والدرويش، وإن كان هذا الصراع قد أخذ صبغة أخرى، واستدعى بالتالى رموزاً أخرى؛ فالبعد الذى كان يمثل الدرويش فى نهر الرماد قد انحل إلى مجموعة من العناصر والرموز الجديدة، لقد أصبح هذا البعد يتجسد فى تلك التى تنظر عودة السندباد من مغامرته فى المجهول، وفى تلك الصورة الغضة البريئة للسندباد التى ما زالت حية فى رؤيا تلك المنتظرة التى تصر على ألا ترى من السندباد إلا ذلك الوجه الغض الطرى البرىء، غافلة عما تركه العمر والتجربة من أخايد فى وجهه الحقيقى:

لم تر الغربة فى وجهى، ولى رسم بعينها طرى ما تغير

آمن فى مطرح لا يعتر به

ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمة العمر السفية

(١) ديوان: الناي والريح ص ٤١.

إنها حريصة - وهذا ما يدهش السندباد - على أن تغزل على هذا الوجه الذى
خددته التجربة وجعده العمر رسم ذلك الوجه الغض الطرى البرىء، وجه الطفل
الذى غصّ بالدمعة فى مقهى المطار وهى تودعه فى بداية رحلته، أو وجه السندباد
البكر قبل أن يخوض غمار مغامرته الأولى، هى مصرة على أن تحكى له دائماً عن
ذلك الصبى الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار والذى ثبتت عنده صورة السندباد
فى رؤياها، فلم تزد يوماً واحداً. ولكن الشاعر / السندباد يعرف جيداً أن ذلك
الوجه البرىء الغض لا وجود له إلا فى رؤيا صاحبه:

.... أدرى أن لى وجهاً طرياً أسمر لا يعتره

ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمعة العمر السفيه

وجهى المنسوج من شتى الوجوه

ويمضى الشاعر السندباد يستعرض تلك الوجوه التى نُسج منها وجهه الجديد
الذى لم تستطع صاحبه اكتشافه، وكل وجه من هذه الوجوه يجسد مغامرة من
مغامرات السندباد والتى كانت حصيلتها تلك الأخاديد التى حفرت وجهه.

وأول ما يطالعنا من هذه الوجوه هو وجه ذلك الغريب فى تلك الأرض
الغريبة، الوجه الغرير للسندباد قبل أن يكتسب حنكة المغامرة ويتجعد بظلالها،
وهذا الوجه هو أقرب الوجوه إلى ذلك الوجه الغض الطرى الذى تحتفظ له به
صاحبه:

مرةً ليلته الأولى، ومُرُّ يومه الأول فى أرض غريبة

مرة كانت لباله الرتية

طالما عض على الجوع، على الشهوة حرى.

وانطوى يملك ذكرى

يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبة

ونمضى تتوالى الوجوه بعد ذلك. ويبدأ السندباد يتخلى عن إحساسه بالغربة
ويحاول أن يندمج فى هذه الحياة الجديدة، وإن كانت بعض ملامح وجهه القديم

تظل تطالعنا بين الحين والآخر من خلال محاولة انغماره فى دوامة هذه الحياة الجديدة، ومن هذه الملامح إحساسه بالغيرة، هذا الإحساس الذى أبدع الشاعر فى تصويره:

صاح: «هذا الكأس لى، من أهرقه؟»

ضحكت: «ثوبى الدمشقى الحرير

لست أدرى، لم أسل من مزقه»

ويعود الشاعر من عرس الفجر، وفى وجهه أولى الدمغات حيث «أتقن الدوخة من خصر لخصر»، وعاد و «فى دمه شلال نار، وعلى قمصانه ألف أثر» وتتوالى بعد ذلك المغامرات، وتزداد الأخاديد والحفر فى وجهه، فيعانى الإحساس بالدوار عقب صحوته من حمى عرس الفجر بما فيه من مجون غامر:

وجه من يصحو من الحمى: فراغ. شاشة ترتج. عين مطفأة

وصزير المدفأة

وتتوالى الوجوه:

«وجه ذاك الطالب القاسى على أعصاب عين متعبة

فى روايا متحف فى مكتبة

..... ضجر فى دمه، فى عينه الصمت الذى حجّره طول الضجر.

وجهه من حجر بين وجوه من حجر».

ويبدأ إحساسه بما تركه الزمن على وجهه من حفر يقلقه ويعنيه، وتسول له نفسه - ممثلة فى القرينة أو فى الصديق الذى يلتقى به فى حى سوهو - أن يتخلص من عناء هذا الإحساس الأليم بإلقاء نفسه فى الماء:

متعب أنت، وحضن الماء مرج دائم الخضرة، ينساب أراجيع

تغنى، وسرير مخملى اللون، شفاف حرير

وينات الماء ما رلن على الدهر صبايا، ربما كان لديهن قوارير من

البلسم، أعشاب، تعاريم عجيبة.

تمسح التحفير عن وجهك، تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة

ويستغرق الشاعر السندباد في غيبوبة يرى فيها الأشياء وقد انحلت إلى ضباب
عنصرها الأول، ويحس أن رحم الأرض أحنى من ذلك الواقع اللعين، ويغلف
رؤيا الشاعر عقب ذلك جو غائم غريب يرى نفسه فيه يحيا في عتمة قبو مطمئن
يمسح الحمى ويصحو ويغنى، ويحاول أن يتخفى ويخفى العمر من درب السنين.
ثم يفيق من هذه الرؤيا على ذلك الوجه الطفلى البريء المرتسم على عيني
صاحبه، وجه ذلك الطفل الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار «وكان العمر ما
فات على زهو الصبايا، وحكايات الصغار».

ويحاول السندباد أن يفتح عيني صاحبه على الحقيقة المبررة، وهى أن مرور
الزمن قد ترك آثاره وأخاذه على وجه كل منهما، وأن هذا واقع لا يمكن
تجاهله، وهنا يلتقى البحار بالدرويش، والسندباد بصاحبه المنتظرة فى امتزاج رائع،
فى كيان جديد يحمل ملامح كل منهما، إنها بشارة ببعث جديد من خلال هذه
الانقراض المتداعية، بعث يتمثل فى مولود جديد يحمل بعض ملامح البحار وبعض
ملامح الدرويش، بعض سمات السندباد وبعض سمات صاحبه، وسيخلدان معاً
فى هذا الطفل الجديد، هذا البعث الجديد الذى طالما ولع الشاعر بالتبشير به:

أسندى الانقراض بالانقراض، شديها على صدرى، اطمئن
سوف تخضر، غداً تخضر فى أعضاء طفل عمره منك ومنى
دمنا فى دمه يسترجع الخصب المغنى
حلمه ذكرى لنا، رجع لما كنا وكان
ويمر العمر مهزوماً ويعوى عند رجليه ورجلينا الزمان

هذا هو «الوجه السرمدى» من وجوه السندباد الذى يتحدى كل عوامل
التخفير والموت، الوجه المتجدد الذى عاش الشاعر يبشر به، وينذر تجرته له.
أما فى قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة»^(١) فإن الصراع يتخذ صيغة أخرى
جديدة، وتأخذ أطرافه فى وجدان الشاعر صوراً جديدة، حيث يتجسد الدرويش

(١) اعتمدت هنا على نص القصيدة المنشور فى «ديوان خليل حاوي» ط. دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٢ ص ٢٢٥، وهو مختلف قليلاً عن النص المنشور فى «النأى والريح».

فى ماضى السندباد المتمثل فى رحلاته السبع السابقة، أو فى داره القديمة التى يقوم برحلته الثامنة للتخلص من رواسبها فى ذاته، بينما يأخذ البحار صورة هذه الرحلة الثامنة، لتطهير ذاته من الرواسب القديمة انتظاراً للوافد الجديد - لعله ذلك الطفل الذى بشر به فى آخر «وجوه السندباد» - والشاعر فى هذه القصيدة يستعير - بالإضافة إلى المدلول العام لشخصية السندباد، وهو المغامرة والارتياح - بعض الملامح التراثية لشخصية السندباد ممثلة فى رحلاته السبع، وما كنزه فيها من نعمة الرحمن والتجارة، ثم نجاحه فى التغلب على الغول فى الرحلة الثالثة^(١)، ثم دفن حياً مع زوجته الميتة حسب تقاليد البلد الذى تزوج منه فى الرحلة الرابعة، ونجاته عن طريق شق فى الكهف الذى دفن فيه^(٢)، ثم قتله للشيطان بعد أن أسكره فى الرحلة الخامسة^(٣). وكل هذه ملامح تراثية للسندباد يحاول الشاعر أن يجسد من خلالها ماضيه الذى قام برحلته الثامنة تلك ليظهر ذاته من آثاره.

والشاعر يحدد لنا منذ بداية القصيدة ملامح هذه الدار القديمة التى يهدف إلى إخلائها من محتوياتها البالية الرثة، انتظاراً لمقدم وافد جديد يحسه ولا يعيه، ولكنه وهو يعمل على إخلاء هذه الدار وتجديدها، يحس نحوها بنوع من الوفاء العاطفى؛ فقد صحبته هذه الدار القديمة - الذات القديمة - فى كل تجاربه ومغامراته السابقة وكانت نعم الصاحب، ولكنه مع هذا الشعور بالوفاء يحس بضرورة تغييرها، حتى تستطيع أن تغرى ذلك الوافد المنتظر:

داوى التى أبهرت، غربت معى، وكنت خير دار

فى دوخة البحار

وغربة الديار

.....

رحلاتى السبع، وما كنزته من نعمة الرحمن والتجارة

(١) انظر: ألف ليلة وليلة ط صبيح ج ٣ ص ٩٦.

(٢) السابق ص ١٠٤، ١٠٥.

(٣) السابق ص ١٠٦ - ١١٢.

يوم صرعت الغول، والشيطان، يوم انشقت الأكفان عن جسمي
ولاح الشق في المغارة

«وهكذا يقدم لنا المقطع الأول الملامح الخارجية لهذه الدار / الذات التي
سيقودنا الشاعر عبر دهاليزها في المقاطع التالية. وخلال رؤيا الشاعر تومض
كالخطف في نهاية المقطع قسما غير محددة للدار الجديدة المنتظرة، للذات الجديدة
التي ينشدها الشاعر، وإن كان الشاعر يحس هذه القسما ولا يعيها»^(١).

أود لو أفرغت دارى عله إن مر تغويه وتدعيه
أحسه عندي ولا أعيه

ويظل الشاعر طوال المقاطع الثلاثة الأولى يطهر ذاته القديمة أو داره القديمة
من رواسب العفن والفساد المتخلفة من عهود رحلاته السبع السابقة، لعل هذه
الذات أو هذه الدار تغري ذلك الوافد المنتظر المجهول، الذي لا يني يلوح في
رؤياه كالومض، دون أن يتجسد في شكل محدود، وفي أواخر المقطع الثالث
تلوح بوابد وفود ذلك المنتظر، وتبدأ الدار تعاني مخاض استقبال ذلك الوافد
الجديد، بكل ما يصاحب المخاض من اضطراب وتمزقات وآلام:

وذا ليل أرغت العتمة واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف .. انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة

وكالشرع المرتقى على بحار العتمة السحيقة

وتعترى الشاعر - في ختام المقطع الثالث - غيبوبة شبيهة بتلك التي كانت
تعترى الرسل عليهم السلام حين يتلقون الوحي من السماء، ليرى من خلالها
- على امتداد المقطع الرابع - بوابد البعث، ومقدم الوافد المنتظر، حيث تنهض
داره من أنقاضها شامخة مشرقة، وحيث يستحيل الجذب واليباب الذي كان يرين
عليها إلى خضرة خصيبة وإردهار وتفتح:

(١) على عشرى زايد: أنماط شخصية السندباد في الشعر المعاصر، الثقافة العربية. أبريل ١٩٧٤ ص ٣٥.

فى شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبتج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تموج بالثلج، وبالزهر، وبالثمار
دارى التى تحطمت، تنهض من أنقاضها، تختلج الأخشاب، تلتهم
ونحيا قبة خضراء فى الربيع
وفى ختام المقطع تغرد فى أفق رؤياه دعوة طاهرة للحب، ويبتظر الشاعر
السندباد فى داره الجديدة تلك مقدم تلك الحبيبة التى بشر بها فى نهاية المقطع
الرابع.

«وفى المقطع الخامس يخيّل السندباد طيف هذه الحبيبة شفافاً نورانياً يند عن
التحديد والتجسيد؛ فخطاها زورق يجىء بالهزيج من مرجح الأمواج فى الخليج،
وتكسر الشمس على البلور تسقيه الظلال الخضر والسكينة، ويهش السندباد فرحاً
ذاهلاً لاستقبال هذه الحبيبة الطاهرة الجديدة، التى لعلها ذاتة الجديدة النقية، أو
لعلها الحياة الجديدة التى ينشدها الشاعر لنفسه ولقومه، أو لعلها فعلاً محبوبة
واقعية لها ملامح ذلك الميلاد الطاهر الذى شمل ذات الشاعر بكل جوانبها، ففى
رؤيا هذا الشاعر يمتزج العام بالخاص والواقع بالرمز امتزاجاً فنياً رائعاً»^(١).

ويظل الشاعر طوال المقاطع الثلاثة التالية - السادس والسابع والثامن - يعانى
من ذلك الانتظار الواله لتلك التى ابتدأت ملامحها تتحدد فى رؤياه وتبلور؛ فهى
نقية بريئة، تحصنت من كل دنس بطهارة الفطرة الأولى ونقاؤها «ما عكر الشلال
فى ضحكاتها، والخمر فى حلمتها رعب من الخطيئة، وما درت كيف تروغ الحية
الملساء فى الآقية الوطيفة» ومن ثم فإن الشاعر يكتفى بها من كل كنور الأرض
وخيراتا «خليت للغير كنور الأرض، يكفينى، شبت اليوم وارنويت».

وهى فى كل رؤيا الشاعر حبيبة شديدة اليمن خارقة التأثير الأمر الذى

(١) السابق ص ٣٧.

«يوحى بأن دلالتها هنا أرحب من دلالة الحبسية الواقعية، فإن يمنها وتأثيرها السحري الخارق يتجاوز الشاعر السندباد ليشمل كل مظاهر الوجود حوله، يمنحها الأمن والسلام والطمأنينة»^(١)

مال إلينا الزنبق العريان، أدفأناه باللمس، وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير من أعشاشها المخربة
رحنا مع القافلة المغربية

فى أرخبيل «الجزر الحيتان» حولنا، التحفنا الليل والغيوب إلخ.

وفى المقطع التاسع ينبثق ذلك المنتظر الذى عاش السندباد حياته ينتظره ويعد داره لاستقباله، ينبثق ملء رؤيا الشاعر، وملء يقينه، وملء واقعه، حقيقياً هذه المرة وليس حلماً أو خبراً أو رواية. «رؤيا يقين العين واللمس، وليس خبراً يحدو به الرواة».

ويتجسد هذا المنتظر فى بعث حضارى وروحى شامل للشاعر وأمته فى شتى جوانب حياتها، وينبثق من كل ما كان يفعم دار السندباد القديمة - ذاته القديمة، واقعه القديم - واقع آخر جديد بالغ النضاعة والشموخ:

تحتل عيني مروج، مدخنات، وإله بعضه بعل خصب، بعضه
جبار فحم ونار

مليون دار مثل دارى ودار

تزهو بأطفال، غصون الكرم والزيتون، جمر الربيع

غب ليالى الصقيع

يحتل عيني رواق شمخت أضلاعه وانعقدت عقد زنود
تبتنيه، تبتنى الملحمة.

(١) السابق. نفس الصفحة.

وفرخت أعمدة الرخام
من طينة الأقيية المعتمدة
تلك التي مصت سيول الدمع، مصت ربوات من طحين اللحم
والعظام
واختمرت لألف عام أسود وعام
فكيف لا يفرخ منها ناصعُ الرخام!!؟

إن هذا البعث لم يكن مجانيًا، وإنما كان ثمنه هذه المعاناة الطويلة، وهذه التضحيات المتوالية من الشاعر وأمته، ولكن رؤيا الشاعر تتوشع في ختامها بنوع من النار والدخان الأحمر «ربى . . . لماذا شاع في الرؤيا دخان أحمر ونار؟!» فالبعث رغم شموله لم يكن كاملاً، فما زال هناك التماسيح وحقد الأنهر الموحلة، ومن ثم فقد ظلت محبة الشاعر - كما يقول - «وقفًا على الأخضر والنامى في أرضنا، ولعل صفاء الرؤيا سوف يكتمل حين تبيد مظاهر الانحطاط في حياتنا فتفيض محبتي على الأرض بأسرها»^(١).

وفي الختام يقومُ السندباد رحلته تلك بحساب الريح والخسارة، فيرى أنه قد خسر ذاته القديمة - ممثلة فيما جمعه من كنوز في رحلاته السبع السابقة - ولكنه عاد إلى أمته يحمل بشارة البعث:

ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعراً في فمه البشارة

وعند هذا الحد يرى الدكتور خليل حاوي أن شخصية السندباد قد أدت دورها في تجربته الشعرية، واستنفدت أغراضها، ولم تعد ملامحها صالحة لحمل ملامح المرحلة الجديدة من تجربته الشعرية - التي يمثلها ديوانه الأخير^(٢) «بيادر الجوع» - فيودع الشاعر شخصية السندباد، بعد أن رافقها ورافقته طوال مرحلة من أغنى وأخصب مراحل تطوره الشعرى، وبعد أن منحته أغنى ما تمنحه شخصية تراثية لشاعر من طاقات إحياء ووسائل تعبير، عبر من خلالها عن شتى أبعاد تجربته

(١) من حديث له مع مجلة «الأحد» اللبنانية، نقلته الآداب في عدد يوليو ١٩٦٣ ص ٧٣.

(٢) عند كتابة البحث.

الروحية والفكرية والوجدانية والاجتماعية والقومية. ولقد منحها الشاعر بدوره غنى وحياة حيث كشف عما تشتمل عليه ملامحها من قدرة على التجديد الدائم، واستيعاب أبعاد تجربة الارتياذ وخوض غمار المجهول فى كل عصر من العصور.

ولهذا كله كان سندباد خليل حاوى من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية عنواناً على مرحلة، بل من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية فى شعرنا العربى المعاصر على الإطلاق.

٥ - الشخصية محوراً للمسرحية شعرية:

يعد هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية أشد هذه الأنماط تعقيداً، وأكثرها دقة، وأحوجها إلى مهارة فنية من الشاعر حتى يستطيع أن يعبر بالشخصية التراثية تخوم «التعبير عن الموروث» إلى «التعبير به» لأن الشاعر فى إطار المسرحية يجد نفسه أكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التى يستخدمها حيث لا يتناولها مستقلة، وإنما يتناولها فى إطار علاقاتها المتشابكة بسواها من الشخصيات وهى فى الغالب علاقات تاريخية معروفة يصعب على الشاعر كثيراً أن يحور فى جوهرها، وتحتاج إلى براعة مضاعفة حتى يتمكن الشاعر من أن يضيف عليها الملامح المعاصرة التى يريد تحميلها لها.

وحقيقة لقد ترددت لحظة قبل أن أقدم على اعتبار المسرحيات الشعرية نمطاً من أنماط استخدام الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر، وكان وراء هذا التردد باعثنان:

الأول: أن المسرحية الشعرية قد أصبحت قالباً أدبياً ينتمى إلى «فن المسرح» أكثر من انتمائه إلى «فن الشعر» وأصبح مصطلح «شعر» عندما يطلق ينصرف مباشرة إلى «القصيدة الشعرية» على الرغم من أن المسرحية الشعرية كانت فى الأساس تمثل الشطر الأعظم من مفهوم مصطلح «الشعر»، ولم يكن المسرح قد نشأ بعد فناً مستقلاً مقابلاً للشعر، ولكن فى العصر الحاضر نشأ فن «المسرح» فناً مستقلاً فى مقابل «فن الشعر» بعد أن أصبحت المسرحيات فى كثرتها الغالبة تكتب نثرًا، على الرغم من أن «من نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين

الشعر الغنائى والشعر المسرحى» كالناقد الإيطالى بندتو كروتشه الذى «يرجع . . . كل قيمة لشعر المسرحيات إلى ناحية غنائية فى دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعانى الغنائية الخاصة بالموقف فى كل مسرحية» والشاعر الناقد الإنجليزى ت. س. إليوت الذى يرى «أن المسرحية فى جوهرها شعرية وأن الشعر فى جوهره ذو طابع درامى؛ فالمسرحية المثالية عنده هى المسرحية الشعرية، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هى، والشعر الغنائى».

«ولكن دعوات إليوت ومن نحا نحوه لم تؤثر فى الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية - فى أكثر الحالات - فى الشعر، لما تقتضيه من معالجة عملها الفنى»^(١) ومن ثم ظلت المسرحية فنًا مستقلًا عن الشعر.

الثانى : أنه نتيجة لصعوبة التصرف فى ملامح الشخصية التراتبية فى إطار المسرحية - خصوصًا إذا كانت شخصية عامة وأحداث حياتها مشهورة - فإن قدرات الشعراء المسرحيين على إضفاء دلالات معاصرة على أحداث حياة الشخصية التراتبية التى يوظفونها كانت محدودة، ونادرًا ما كانوا ينجحون فى تجاوز مرحلة «التفسير والتأويل» لملامح هذه الشخصية إلى مرحلة «التوظيف» فى التعبير عن دلالات ومضامين معاصرة، ومن ثم فقد ظلت معظم المسرحيات المكتوبة شعرًا عن شخصيات تراتبية فى المنطقة الواقعة بين «التعبير عن الموروث» و «التعبير به» . . . الأمر الذى يجعلها تقع خارج نطاق اهتمام هذا البحث.

ترددت إذن لحظة أمام هذين الاعتبارين ولكننى لم ألبث أن نحييت هذا التردد جانبًا على اعتبار أن الفروق بين القصيدة الحديثة والمسرحية - بل والقوالب الموضوعية عمومًا - لم تعد بالفعل شديدة الجسم والصرامة كما يرى إليوت وكروتشه، حتى إن أحد نقادنا المعاصرين يعتبر أن مسرحية «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور قصيدة طويلة، وأنا «نظلم عبد الصبور والمسرح الشعرى معًا إذ اعتبرنا مأساة الحلاج مسرحية شعرية، ونحن نحى عبد الصبور والشعر معًا إذ اعتبرناهما قصيدة طويلة وفق المفهوم الحديث للشعر فلو أننا حذفنا الشخصيات

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث. ص ٣٨١.

الرئيسية . . . لما حدث أى اضطراب فى السياق الشعرى، بل إننا سوف نتصور هذا العمل «مأساة الحلاج» فى مكانه الطبيعى من الشعر قصيدة طويلة تتخذ من المنولوج الداخلى ركيزة لها»^(١).

ومن ناحية أخرى فإن حظ «توظيف» الشخصية التراثية و«التعبير بها» مهما كان ضئيلاً فى هذه المسرحيات فإنه فى حاجة إلى رصد وتقويم.

ونتيجة لهذا فقد رأيت أن أعالج هنا تلك الأعمال الشعرية التى استخدمت بعض الشخصيات التراثية، متخذة من قالب المسرحية إطاراً لها، على أن أقصر اهتمامى فى هذا البحث على ظاهرة «توظيف» هذه الشخصيات، ومدى نجاح الشاعر فى «التعبير بها» عن مضامين معاصرة، أما التكنيكات المسرحية فى تلك الأعمال، المتعلقة بالمسرحية من حيث هى قالب فنى مستقل له قواعده وأأسسه الفنية التى تميز المسرحية عن أى قالب فنى آخر، فذلك ما لن يهتم به البحث إلا بمقدار ارتباطه ببيان ظاهرة «توظيف» الشخصية فى تلك المسرحيات.

ولدينا فى هذا المجال عدة مسرحيات استمد بعضها شخصيات من تراثنا التاريخى كمسرحيتى «الحسين نائراً» و «الحسين شهيداً» لعبد الرحمن الشوقى، و«محاكمة رجل مجهول» للدكتور عز الدين إسماعيل، واستمد بعضها الآخر شخصيات من تراثنا الصوفى كمسرحية «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور، واستمد بعضها الثالث موضوعاته من تراثنا الشعبى والأسطورى كمسرحية «سندباد» لشوقى خميس.

وقد تفاوتت هذه المسرحيات فى مدى تذبذبها بين صيغتي «التعبير عن الموروث» و «التعبير به» أو بتعبير آخر بين تقيدها الصارم بالملامح التراثية لهذه الشخصيات وتحررها من هذا القيد.

ولعل أشد هذه المسرحيات التزاماً بالملامح التراثية لشخصياتها مسرحيتا

(١) غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف مصر ١٩٦٨ ص ٩٨، ٩٩.

«الحسين ثائرا» و «الحسين شهيداً» لعبد الرحمن الشرقاوى. حيث لم تدع شهرة الشخصية الأساسية فى المسرحيتين وقداستها فرصة للشاعر لتصرف كبير فى الأحداث، ومن ناحية أخرى فإن جلال هذه الأحداث وروعيتها طغى على وجدان الشاعر وفكره بحيث أصبحت هذه الأحداث فى ذاتها غاية وليست وسيلة لتصوير أية مضامين معاصرة.

على أن هذا فى النهاية ليس حكماً بخروج المسرحيتين من دائرة «التعبير بالموروث» رغم التزامهما الدقيق بالتفصيلات التاريخية لحياة الحسين رضى الله عنه، فقد استطاع الشاعر من خلال اختياره للمواقف والأحداث وترتيبه لها أن يحمل هذه الأحداث والمواقف بعض المضامين والدلالات المعاصرة، وأن يعبر من خلالها عن قضايا معاصرة.

استطاع أن يعبر من خلال المضمون العام للمسرحية، وهو استشهاد الحسين عليه السلام وآله فى سبيل قيم نبيلة يعرفون سلفاً أنه مقضى عليها بالهزيمة المادية، وأن الاستشهاد قدر من يتدب نفسه لعبء الدفاع عنها، ولم يمنعهم هذا من أن يسارعوا إلى ارتياد حياض الموت دفاعاً عن تلك القيم، أو على حد قول الحسين رضى الله عنه:

ولكنه قدرى أن أذود عن العدل، مهما يقف فى سبيلى
هو الحق أخرج من أجله، فإن كان لابد من معركة
وإن كان لابد من شهداء، فيا أملا عز من أدركه
أنا ذا خرجت بسيف الرسول، ودرع النبى إلى المعركة^(١)

عبر الشاعر من خلال هذا المضمون العام للمسرحية عن أن الدماء التى تسيل فى سبيل الحق فى العصر الحديث - وفى أى عصر - لا تضيع هدراً، وأنه لابد من قرايين وشهداء يضحون بدمائهم الزكية حتى تظل شجرة الحق نضرة وباقية مهما صوح هجير الظلم والبغى أفنانها، حتى وإن لم يتسن لأولئك الذين يروونها

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين ثائرا. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٩. ص ١٣٩.

بدمائهم أن يستظلوا بظلالها الوريقة . . . والشاعر لا يكتفى بمضمون المسرحية العام للتعبير عن هذه الحقيقة، بل إنه يصرح بها في أكثر من موضع من المسرحيتين، فيقول مثلاً على لسان الحسين:

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزاً دائماً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء
قطراته الحمراء تسرح فوق أطباق السحب
كى تصبغ الأفق الملبد بالعداء ببعض ألوان الإخاء
من قلبى الدامى ستشرق روعة الفجر الجديد
من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة . . . (١) إلخ.

والشاعر يرفع هذه التضحية النبيلة في وجه كل القوى الباغية التى تحاول أن تسحق الإنسان وتدوس على كل قيمة نبيلة، ويرفعها أيضاً لأولئك الذين يعيشون فى ذل ومسكنة ورعب دائم، استبقاء حياة ذليلة تسحقهم فيها قوى البغى فى الداخل والخارج وتهدد إنسانيتهم وكرامتهم وتضرب عليهم الذلة والمسكنة والخوف، يرفعها لهم مثلاً وضيقاً مشرقاً يهتدون به، ويدركون أن حياة مثل هذه خير منها الموت، وأنه كلما ادلهمت ظلمات الخطوب وأطبقت دياجى البغى فإن تضحية الحسين وآله تشرق وسط هذه الظلمات تهدى إلى الطريق، وتقود إلى الخلاص، يقول على لسان الحسين فى المونولوج الأخير فى المسرحية:

وإذا انحنى الرجل الأبى
وإذا رأيتم فاضلاً منكم يؤاخذ عند حاكمكم بقوله
وإذا خشيتم أن يقول الحق منكم واحد فى صحبه أو بين أهله
فلتذكرونى
وإذا غُرِيتم فى بلادكم وأنتم تنظرون
وإذا اطمأن الغاصبون بأرضكم وشبابكم يتماجنون
فلتذكرونى

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيداً، دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٩، ص ١٠٤.

فلتذكرونى عند هذا كله، ولتنهضوا باسم الحياة
كى ترفعوا علم الحقيقة والعدالة^(١).

والى جانب هذا المدلول العام المعاصر الذى يوحى به الشاعر من خلال
المسرحية برمتها، فهناك عدة دلالات أخرى معاصرة يسوقها الشاعر عرضاً من خلال
بعض أحداث المسرحية ومواقفها، وعلى لسان بعض أبطالها؛ فهو مثلاً يعبر
بشخصية أسد فى بعض مواقف المسرحية عن بعض الواجهات الزائفة للديمقراطية
فى العصر الحديث التى تصنعها قوى السلطة الديكتاتورية لتكون ستاراً تمارس من
ورائه ديكتاتوريتها وطغيانها، وتضلل به الشعب، كما حمل معاوية رضى الله عنه
بعض ملامح هذه السلطة، ويتبين هذا من خلال الحوار الذى دار بين أسد من
ناحية وبين بشر وسعيد من ناحية أخرى وهما من فتيان الحسين بعد أن أذيع خبر
وفاة معاوية، ويعبر سعيد وبشر عن ارتياحهما لهذا النبأ ويتهمان معاوية بأنه زيف
قاعدة الشورى، ويدور هذا الحوار:

أسد: قد كان يشاورنا فى الأمر

بشر: ليستكمل أبهة الحكم

أنتم آفتنا الكبرى

كتم شكلاً للشورى، كان رضاكم يسبقكم

لم تفتح أفواهكم أبداً إلا لتقول نعم

سعيد: أخالف أحد منكم رأياً لمعاوية ثم نجا

أنتم أنتم من ملكه

بشر: فتعود ألا يسمع لا^(٢).

وفى موقف آخر يصور من خلال شخصية مروان بن الحكم وموقفه من
عثمان بعض مراكز القوى فى العصر الحديث التى تحول بين الحاكم ورعيته،
وترتكب المظالم باسم الحاكم حتى توسع الهوة بينه وبين الشعب؛ ففى المنظر

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيداً، دار الكاتب العربى. القاهرة ص ٨٨.

(٢) الحسين ثائراً ص ٢٨.

الثاني يدور حوار بين الحسين رضى الله عنه ومروان بن الحكم حول عثمان رضى الله عنه، فيقول الحسين لمروان:

كان من أصلح أهل الأرض، لكنكمو ورطتموه
أنتم من حفر الحفرة له
قد ظلمتم باسمه الأمة حتى ضجرت
ونهبتم باسمه الأموال حتى نضبت
وكنزتم باسمه الثروة حتى ثارت الدنيا عليه، فاخبتأم
إنما ثار عليه الناس من كثرة ما عانوه منكم
آه لو أسلمكمم للثائرين^(١).

وفى موقف آخر يعبر عن فكرة أخرى ولع بإسقاطها على بعض مواقف مسرحياته التاريخية، فعل ذلك ببراعة فى مسرحية «الفتى مهران» وهو يفعله بشكل عابر فى «الحسين ثائراً» هذه الفكرة هى انشغال أولى الأمر فى الأمة بمطاردة طوائف من الأمة عن التصدى للعدو الحقيقى الذى يهدد البلاد فى كل حين ويتقصصها من أطرافها، وهو يسقط هذه الفكرة على الموقف الذى كان فيه ابن زياد مشغولاً بتعذيب مسلم بن عقيل رسول الحسين إلى الكوفة وقتله، وبإعداد جيش لقتال المختار الثقفى حين جاءه أحد قواده يخبره بأن الديلم قد قطعوا أطراف الدولة، فلا يأبه بالأمر، ويستمر فى الإعداد لقتال المختار والحسين، ويقول له القائد:

يامولاي .. لماذا لست تخيف الديلم
ليس الخطر هو المختار .. الخطر علينا فى الديلم^(٢)
فيكون جزاء هذا القائد التنكيل به.

ومثل هذه الدلالات الجزئية كثيرة ومتناثرة خلال المسرحيتين، وقد برع

(١) الحسين ثائراً ص ٣٤.

(٢) السابق ص ٢٠٤.

الشاعر فى إسقاطها على المواقف المسرحية دون افتعال أو تكلف، ودون أن تكف هذه المواقف عن الاندماج فى السياق التاريخى والفنى العام للمسرحية، وعن أداء الوظيفة الفنية التى ناطها الشاعر بها.

أما مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، وهى أقل من مسرحيتى الشرقاوى التزاماً بالتفاصيل التاريخية لحياة البطل، وأكثر جرأة على تحوير بعض الأحداث وتأويلها، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة، وهى قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه، حيث يقول: «أردت بهذه المسرحية أن أضع مشكلة معاصرة هامة، مشكلة التزام الفنان، وقد أشرت فى أكثر من موضع من هذه المسرحية إلى أنه من شعراء تلك الفترة... ونحن نعرف أنه قد روى له شعر كثير، ثم بعد ذلك الالتزام وحدوده، وكيف ينبع، ثم الوسيلة التى يستطيع بها الفنان أن يكون ملتزماً بحق، وهى كلمته التى يطلقها، والتى تنتقل من جيل إلى جيل... أردت أن أقول إن الحلاج كان مسوقاً برغبته إلى قدره، وكأن هذا القدر كان جزءاً من الترويج لرسالته، لأن للكلمة جزاءها، ولا يمكن أن يصبح الفنان قديساً إلا إذا استشهد فى سبيل الكلمة وتحمل أوزارها»^(١).

وإن كان الحلاج قد تمزق فى المسرحية بين البعد الاجتماعى والبعد الصوفى، فلم تدبر هل كانت مأساته تمزقه - كصوفى - بين البوح بوجوده الذى كان يعد تجديفاً فى نظر غير المتصوفة، وبين كتمان هذا الوجد، كما تقضى تقاليد الصوفية، فيكون قد كتم نعمة المعرفة وحجبها عن الآخرين، أم كانت مأساته فى تمزقه بين واجبه - كمصلح اجتماعى - فى تبنى آلام العامة، والجهاد فى سبيل إنصافهم ورفع الظلم عنهم، وبين واجبه الصوفى وهو الانغلاق على سره والانكفاء إلى داخله حيث يسعد بكشفه، أو على حد قول الشبلى - أحد أصحاب الحلاج - وهو يعاتبه على أن باح بسر وجهه ولم يصن الوجد الذى كلف بكتمانها عن الناس:

لا، بل حدقت إلى الشمس

(١) من ندوة أذيعت بالبرنامج الثانى، ونشرت فى مجلة الآداب أغسطس عام ١٩٦٦ ص ٣.

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخى أجفاني في قلبى وأحدق فيه فأسعد^(١).

وصحيح أن الحلاج اختار أن يتكلم وأن يموت، ولكن شخصيته فى المسرحية تمزقت بين هذين البعدين، ولقد كان فى وسع الشاعر أن يدير المسرحية حول أحد هذين المحورين، وكان سيجد من أحداث حياة الحلاج وسيرته ما يسعفه، ولكن الشاعر ترك المسرحية مشتتة بين المحورين كليهما، فقد «كان الحلاج فى المسرحية . . . أحد رجلين؛ إما أنه صوفى ذو نزعة عملية اجتماعية، وهذه رؤية ممكنة . . . وإما أنه رعيم من رعماء الفقراء ذو رداء صوفى دينى، وهذه أيضاً رؤية ممكنة فأى الرجلين اختارته المسرحية بطلاً لها؟

الحقيقة أن المسرحية لا ترسم للبطل شخصية مستقيمة واضحة، ولا تدفعه للسير فى قدر مرسوم حتى النهاية بحيث يكون للمسرحية محور واحد أساسى تنبع منه صفات البطل المتعددة ونوازع المختلفة^(٢).

ولكن مهما كان من تمزق شخصية الحلاج فنياً فى المسرحية بين الرؤية الاجتماعية والرؤية الصوفية فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقة هى توضيح صاحب الراى وصاحب الكلمة فى سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن فى قتله حياة لكلمته وخلوداً لها، واستهائته بهذا القتل، بل استعجاله له فى بعض الأحيان لكى تعمد كلماته بالدم، أو على حد ما قال الحلاج فى المسرحية - على لسان مقدم الصوفية:-

كان يقول:

كان من يقتلنى محقق مشيئتى، ومنفذ لإرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة، وحكمة، وفكرة

كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة

(١) صلاح عبد الصبور: مسرحية «مأساة الحلاج». دار القلم. القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠، ٣١.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى: صلاح عبد الصبور ومسرحيته مأساة الحلاج. المجلة. فبراير ٦٧ ص ١١٢.

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجيرة جدية زرعتها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان ... إلخ^(١).

وقد وجد عبد الصبور في سيرة الحلاج وأخباره ما يسند هذا التأويل لشخصيته، حيث روى عنه كثير من الأخبار والأقوال التي يستعجل فيها الموت؛ فمن ذلك ما رواه عنه عبد الودود بن سعيد الزاهد من أنه دخل يوماً جامع المنصور ونادى الناس حتى اجتمعوا حوله ما بين محب ومنكر، فقال لهم: «اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني» فبكى بعض القوم، فتقدم عبد الودود بين الجماعة؛ وقال: «ياشيخ كيف نقتل رجلاً يصلى ويصوم ويقرأ القرآن؟! فقال: «ياشيخ، المعنى الذي تحقن به دماء خارج عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن، فاقتلوني تؤجروا وأستريح، فتكونوا أنتم مجاهدين وأنا شهيد»^(٢). وهو حتى في شعره يستعجل هذا الموت ويعتبره خلوداً له وحياة، حيث يقول:

اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلى حياتي
ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي^(٣)

والى جوار هذا المضمون العام المعاصر الذي هدف الشاعر إلى التعبير به من خلال المسرحية برمتها هناك بعض الدلالات الجزئية التي حاول أن يسقطها على بعض المواقف الجزئية في المسرحية كما فعل الشوقاوى في مسرحيته؛ فمن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذي يفرض على الناس ستاراً من الصمت، ويسومهم السكوت على الجور والفساد، ومن سولت له نفسه اختراق هذا الستار وجد دونه الهلاك؛ فحين يقبض الشرطة على الحلاج، ويسأل الواقظ واحداً من الجماهير التي كانت تستمع للحلاج عن سبب القبض عليه فيجيبه الرجل بأنه «لم يستطع

(١) مأساة الحلاج ص ١٩، ٢٠.

(٢) انظر: أخبار الحلاج. تحقيق وتعليق ماسينيون وبول كراوس. الطبعة الثالثة، بول جتتر. باريس ١٩٥٧ ص ٧٥، والأصول الأربعة Quatre textes. جمع ونشر ماسينيون. بول جتتر. باريس ١٩١٤ رقم ١٧.

(٣) ديوان الحلاج. نشر ماسينيون Librairie Orientaliste ص ٣٣، ٣٤.

الكتمان فباح» ثم يتركه ويمضى، فيقف الواعظ وحده على المسرح متسائلاً:

بم باح لكى تأخذ الشرطة؟

لا أدرى . . . وعلى كل فالأيام غريبة

والعادل من يتحرز فى كلماته . . لا يعرض بالسوء

لنظام، أو شخص، أو وضع، أو قانون، أو قاض، أو وال، أو
محاسب، أو حاكم^(١) . .

ومن ذلك أيضاً إدانته فى موقف آخر سيطرة السلطة التنفيذية على رجال
السلطة القضائية، وتسخيرهم ليصبحوا أدوات بطش بالشائرين على فساد السلطة،
وسيقاً تفتك به السلطة بمعارضيتها باسم القانون؛ ففي مشهد المحاكمة حين يصف
أبو عمر الحمادى رئيس المحكمة الحلاج قبل مثوله بين يديه بأنه مفسد وعدو الله،
فيعترض ابن سريج أحد قضاة المحكمة ويرى فى اتهام أبى عمر للحلاج بأنه مفسد
وعدو لله حكماً عليه قبل محاكمته، فيجيبه أبو عمر:

هل تسخر يا ابن سريج؟!

هذا رجل دفع السلطان به فى أيدينا موسوماً بالعصيان

وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلاً^(٢) . . . إلخ .

ومن ذلك أيضاً إدانته - من خلال موقف آخر - حرص الديكتاتورية المعاصرة
على تجميع كل السلطات فى قبضتها، واستحالة قيام قوة تجمع فى يدها كل
السلطات على العدل، وقد أضفى عبد الصبور هذه الدلالة ببراعة على موقف
عابر بين أبى عمر والحلاج خلال المحاكمة، وذلك حين يقول أبو عمر أثناء
استجوابه للحلاج:

. . . الله تبارك وتعالى

قد ثبت فى كف خليفتنا الصالح - أبقاه الله -

ميزان العدل وسيفه

(١) المرحية ص ٨٣، ٨٤ .

(٢) المرحية ص ١٢٩ - ١٣٣ .

فيرد عليه الحلاج: لا يجتمعان بكف واحدة ياسيد^(١).

وهكذا يمر الموقف سريعاً وذكياً محملاً بهذه الدلالة المعاصرة العميقة، والذكية.

أما مسرحية «محاكمة رجل مجهول» للدكتور عز الدين إسماعيل فإن المؤلف يستخدم فيها أسلوباً جديداً فى توظيف الشخصيات التراثية، أشبه بأن يكون صورة مكبرة لأسلوب استخدام الشخصية التراثية عنصراً فى صورة تشبيهية، حيث يضع الشاعر الطرف المعاصر للصورة فى مقابلة الطرف التراثى، ويصل بينهما بأداة التشبيه المصرح بها أو المضمرة، دون أن يمزج أحد الطرفين بالآخر، فهذا بالتحديد ما فعله الدكتور عز الدين إسماعيل فى مسرحيته تلك، وتقتضينا معرفة الأسلوب الذى انتهج به المؤلف فى توظيف الشخصيات التراثية فى هذه المسرحية أن نتعرف على طبيعة التكنيك المسرحى الغريب الذى استخدمه المؤلف فى مسرحيته، والذى أفاد فيه من الاتهامات المسرحية الحديثة التى تزيل الحواجز بين الصالة وخشبة المسرح، أو تسقط الحائط الرابع كما يقولون بحيث تغدو الصالة والخشبة كياناً واحداً يشترك فى العملية المسرحية.

والمسرحية تتكون من فصلين أولهما «الاتهام» وثانيهما «المحاكمة» ويمكن أن نقابل الفصل الأول بالمشبه، والفصل الثانى بالمشبه به فى الصورة التشبيهية؛ فالفصل الأول يبدأ برجل مجهول الهوية يأتى وهو لا يدرك الهدف من مجيئه سوى أن يتحدث إلى الناس ويتحاور معهم، فينهض رجل من الصالة ويصعد إليه على خشبة المسرح للحوار معه، حيث يبدأ باتهامه بأنه رومانيكى، لغرابة أطواره، ثم يتطور بينهما الحوار إلى اتهامه بأنه جاسوس، لأنه سأل ببراءة أن يكشف له عما بقلبه، كل هذا والرجل المجهول لا يفقه شيئاً من هذه الكلمات لأنه لم يسمعها من قبل، ويسأل رجل الصالة فى حيرة:

اختر ياسيد وصفاً

جاسوس أو رومانيكى؟

فيجييه الرجل: فى أغلب ظنى أنك جاسوس

(١) السابق ص ١٤١.

والواجب عندى أن أبلغ فوراً عنك^(١)

ثم تتوالى اتهامات رجل الصالة للرجل المجهول، ويطالب بهيئة لمحاكمته فتتطوع هيئته من الجالسين فى الصالة لمحاكمة الرجل المجهول، ويقوم الرجل الأول بدور المدعى، وتدور محاكمة أشبه ما تكون بصورة ساخرة لكل المحاكمات السياسية التى تجرى فى ظل سلطة ديكتاتورية؛ حيث تلفق للمتهمين تهمة لا علاقة لهم بها، وحيث يتبارى القضاة فى الإيقاع بالتهمة وإثبات التهمة عليه بأية وسيلة، وتغدو المحاكمات مهازل أليمة، تحاول السلطة الغاشمة أن توارى بها رغبتها فى الفتك بمعارضيهما، ولكن هذه المحاكمات لفرط تهافتها وسقوطها تكون كالثوب المهلهل الذى يعجز عن ستر شهوة السلطة للدم، وفى هذه المحاكمات تتحول كل قيمة نبيلة إلى جريمة يحاكم عليها معتنقها، وتغدو حتى الثقافة والفكر تهمة تتطلب العقاب؛ فمن بين التهمة التى توجهها المحكمة للرجل المجهول حيازته لخمسة آلاف كتاب - هى فى الحقيقة عشرة آلاف سطت المحكمة على خمسة آلاف منها ليبيعها واقتسام ثمنها - وبعد أن يعترف الرجل المجهول بحيازته لهذه الكتب يدور بينه وبين هيئة المحكمة هذا الحوار الساخر:

المتهم: أنا أجمعها كيما أقرأ فيها

القاضى: تعترف إذن

المتهم: أعترف بماذا؟

القاضى: أنك تقرأ

المتهم: هل هذا جرم؟

القاضى: هل أنت «مسقف»؟

المتهم: لا .. بل أبغى أن أثقف

عضو اليسار: (يميل فيهمس كلمات فى أذن القاضى)

القاضى: «يتسقف» يعنى يتوارى فى الأمكنة المسقوفة يلغو فى

الأوضاع بهمس حتى لا تسمعه الجدران^(١).

(١) د. عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ١٥، ١٦.

ثم يعلن المدعى أنه قد وصله تقرير يفيد اتصال المتهم بجهات خارجية وأن له أعوانًا في بلاد أخرى، فوضويين مثله، وأنهم يعملون جميعًا على تقويض نظام الكون، وينهى المدعى مرافعته بالمطالبة بإعدام المتهم. وينتهي الفصل الأول برفع الجلسة للاستراحة، وينتهي معه الطرف الأول - المشبه - من هذه المعادلة التشبيهية البالغة الطول.

ومع الفصل الثانى «الدفاع» يبدأ الطرف الثانى من المعادلة - المشبه به - الذى يستغرق الفصل الثانى كله والذى يحاول المتهم من خلاله أن يقدم معادلا تراثيًا لموقفه من قضائه، ليثبت أن سلوك قضائه منه ليس سوى صورة من ذلك الموقف السرمدى بين السلطة الغاشمة وبين من يحاول الاعتراض عليها، أو من يتبنى مبادئ وأفكارا تتعارض مع ما تحاول أن تفرضه على الشعب من قهر وغبن وأن محاكمته هذه المتجنبة الظالة إنما هى صورة من صور التسلط القاهر الذى تفرضه هذه السلطات على خصومها وتحاول أن تلبسه ثوب القانون.

ويتكون الطرف الثانى للمعادلة من موقفين مشابهيين لموقف الرجل المجهول، تعرضت لهما شخصيتان من تراثنا القديم؛ أولهما موقف أبى ذر الغفارى رضى الله عنه وتعرضه لطغيان السلطة - ممثلة فى معاوية بن أبى سفيان، والى الشام آنذاك - عندما جهر بدعوته إلى العدالة الاجتماعية، وإلى أن المال مال المسلمين وينبغى توزيعه بالعدل عليهم، وهاجم السلطة لاكتنازها مال المسلمين وجبسه عن المحتاجين والفقراء، وإنفاقه على وجوه الترف والملاذات، وحرص الجماهير على المطالبة بحقوقها المشروع فى بيت المال:

... أنا لا أعرف فى القصر العالى بدمشق إلا رجلاً أعمته الشهوة

يبنى أن يصبح مثل ملوك العجم أو الروم

يكتنز الأموال ويحبسها عن خلق الله

كيما ينفق منها فى أبيته

(ثم إلى الجمهور الملتف حوله)

أنتم أصحاب الحق الشرعيون
المال لكم، للفقراء وللمحتاجين
والوالى ما ولاه الله عليكم كى يحبس عنكم خيراته
بل ليوزعها بالقسطاس عليكم^(١).

وتقبض الشرطة على أبى ذر ويساق إلى معاوية الذى يحاول أن يلفق له
التهمة - كما حاول قضاة الرجل المجهول معه - وأن يتهمه باستيراد دعوته - كما
فعل قضاة الرجل المجهول أيضاً - من جهات خارجية، ممثلة هذه المرة فى عبد الله
ابن سبأ، ذلك الرجل المتهم فى التاريخ الإسلامى بأنه هو الذى جلب إلى الفكر
الإسلامى كل المبادئ والعقائد المنحرفة من الديانات الفارسية القديمة.

ويتهى الأمر بأبى ذر إلى نفيه بالربذة حيث يموت هناك وحيداً، ولكن
ذكره لا تموت، بل تظل حية فى القلوب، رمزاً لأصحاب الدعوات الكبار حين
يضحون فى سبيل هذه الدعوات بالحياة ذاتها، فتتجسد المبادئ التى يدعون إليها من
خلال تضحياتهم، بينما يعفى الزمن على ذكر جلاذيتهم فلا يبقى لهم أثر:
فأبو ذر مات وحيداً فى منفاه

مات وحيداً لم يحزن أحد، لم يسفك أحد دمعة
لكن ما زالت ذكره منارا . . ما زالت عبرة
تحضرنى فى هذا الموقف، فأسائل نفسى وأسائلكم
هل تتكرر مأساة أبى ذر؟ هل أعدم نفياً مثله^(٢)؟

أما الموقف الثانى الذى يستدعيه الرجل المجهول المتهم كمعادل ترائى لمواقفه
المعاصر، فهو موقف سعيد بن جبير، الذى خرج على الحجاج بن يوسف، وحاربه
بسيفه أولاً فى صفوف عبد الرحمن بن الأشعث، ثم لما قضى على ابن الأشعث.

(١) المسرحية. ص ٥٤، ٥٥.

(٢) المسرحية. ص ٦٨.

ظل ابن جبير يحارب الحجاج بكلماته، مقدماً حياته قرباناً على مذبح كلمة الحق في وجه ذلك الطاغية الغشوم. ومقتنعاً أن جهاده لن يذهب أدراج الريح، وأنه إذا استشهد فإن كلماته ستبقى بعده سيفاً يصرع كل حجاج طاغية:

وهب الحجاج أطاح برأسى
فالكلمة لا يقدر أن يسفك إنسان دمها
وهى سلاحى وستصرعه . . . وستبقى من بعدى
أبد الدهر ستبقى حية
كى تصرع كل الحجاجين^(١).

وفى تضحية جليلة تذكر بتضحية الحسين، يساق ابن جبير مقبوضاً عليه إلى الحجاج، ويحاول الحجاج ملايته ليكسبه، ولكنه يرفض هذه «الرشوة» على حد تعبيره، ويغلظ للحجاج القول، ويكون مصيره بالطبع القتل، وبعد قتله ينهار الحجاج، ويعلن أحد أتباعه «ابن جبير صرعه».

يستدعى المتهم إلى المسرح كل مشاهد هذين الموقعين، ليقرر من خلالهما أن موقفه إنما هو امتداد لموقف الرواد العظام وأصحاب الدعوات فى كل العصور، وما يلقونه من عنت وعذاب فى سبيل دعواتهم، وهو يقدم أبا ذر رمزاً لذوى المبادئ والأفكار، ويقدم سعيد بن جبير رمزاً لأصحاب الكلمة، كما يقدم الأول رمزاً لمن يتحملون العذاب والتشريد، بينما يقدم الثانى رمزاً لمن يقدمون حياتهم ذاتها فدى لمبادئهم.

ولا ينسى المؤلف أن يقدم لنا موقف الجماهير السلبية من أصحاب الدعوات والمبادئ الذين يضحون فى سبيلهم، فحين تقبض الشرطة على أبى ذر ينصرف من حوله الجمهور الذى كان يَبصرُه بحقه، وهم يرددون:

أنصفنا الرجل، ولكننا أسلمناه
بصْرنا بالحق، ولكننا لم نتبعه

(١) السابق ص ٧٢.

دافع عنا، لكننا لم ندفع عنه . . .
ماكنّا غللك شيئاً، هذا حق، لكنّا أجرمنّا^(١).

ويظل هذا موقف الجماهير فى كل العصور، فبعد أن يستدعى المتهم الموقفين الترائين السابقين يدور بينه وبين الجمهور - ممثلاً فى الكورس - حوار ذكى يكشف مدى سلبية الجماهير إزاء ما يلاقيه أصحاب الدعوات من اضطهاد وظلم، فهم يتهربون حتى من ذكر رأيهم فى موقف ابن جبير: «هو حر فى أن يختار لنفسه، وعليه تبعة ما يختار» وحين يسألهم لو كان أى منهم فى مكان سعيد ابن جبير فماذا كان يختار، أن يهرب - وكانت فرصة الهرب قد أتيحت لسعيد فرفضها - أم يسقط فى المحنة؟ فيكون جواب الكورس:

ولماذا تنتظر جواباً منا؟ لم لا تسأل نفسك؟

ويجيب المتهم: لا أسأل نفسى إذ إنى قدمت جوابى فعلاً لا قولاً

فأنا ما زلت هنا أنتظر قضائى، أنتظر الإعدام

الكورس : تعدم أو لا تعدم

الامر يخصك وحدك^(٢)

وتنتهى المسرحية بتأجيل الحكم على المتهم إلى مثل هذا اليوم من العام القادم، ويطلب المتهم من الجماهير أن ينصرفوا على الأّ ينسوا هذا اليوم من العام القادم، إيحاء بأن المأساة ستظل تتكرر أبداً، ما دام هناك طغاة وأحرار ذوو مبادئ، وجماهير سلبية.

أما مسرحية «سندباد» لشوقي خميس فإنها من بين هذه المسرحيات أكثرها تمثيلاً لصيغة «التعبير بالموروث» حيث لم تطف على المسرحية الملامح الترائية لشخصية السندباد، ربما لأن السندباد لم يكن له وجوده التاريخى الواقعى، الذى يجعل المؤلف يتهيب من تحوير ملامحه وتأويلها وتحميلها بدلالات معاصرة.

(١) المسرحية ص ٥٧، ٥٨.

(٢) المسرحية ص ٨٢.

والشاعر فى هذه المسرحية يستعير من ملامح السندباد مضمونها العام وهو المغامرة، بالإضافة إلى بعض ملامح تفصيلية أخرى تساعد على إبراز هذا المضمون العام، ويحمل الشاعر مضمون المغامرة دلالات سياسية، بحيث تصبح رمزاً للثورة السياسية، ومقاومة قوى الطغيان، ممثلة فى السلطات الطاغية التى تمتص دماء الكادحين وتفرض عليهم إرهابها بما تملكه من قوى البطش.

وبناء المسرحية ليس بهذا القدر من البساطة والوضوح، ولكنه بالغ التركيب والتعقيد والتشابك، يستخدم الكثير من الرموز التى تتحمل أكثر من تفسير وتأويل، ولكن مهما تعددت تفسيراتها وتأويلاتها فإنها تنتهى فى النهاية إلى هذا المضمون العام الذى سبقت الإشارة إليه.

وتبدأ المسرحية وأهل السندباد وخلانه ينتظرون عودته من سفرته السابعة، والشيوخ يتوقعون أن يعود إليهم منهكاً قد أنهكه السفر وأوهن السن من عزيمته، بينما يوقن الشبان أن السندباد لن يعود من رحلته إلا ليبدأ رحلة جديدة حيث يترك آثاره الهادية فى كل مكان.

الحكيم: من سابع الأسفار عاد سندباد
للأهل والخلان

والشيب فى النواصى
والمال والمتاع فى مركبه أطنان
الفتيان: لم يتزل الشراع
إلا لكى يعود

يفزو بقلبه الجرىء ظلمة القلاع
ويترك الآثار فى المجاهل البعيدة
ليهتدى بها المسافرون^(١).

ويعود السندباد ليقص عليهم مغامراته فى مدينة المقنعين التى ألقى به التيار ذات يوم على شاطئها، ومدينة المقنعين هى رمز الدولة المعاصرة التى يسودها

(١) شوقى خميس: سندباد. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٩.

الفساد والشر والطغيان، وكل أهلها يلبسون أقنعة يسترون بها فسادهم، بحيث تغدو أقنعة ذوى السلطان رموزاً للاستبداد والجور والطغيان، وأقنعة العامة رموزاً للخضوع والخنوع والضعف.

هم يعبدون الله فى العلن
وفى القوانين يقدسون العدل والإخاء
لكنهم فى السر موتى يعبدون الموتى
المال والأرقام والأشياء
حكيمهم سمسار أسواق الجوارى البيض
أشجعهم من يتقن الطعن من وراء
أفصحهم مهرج حرباء
وكلهم يخفون ما يخفون تحت الأقنعة^(١).

ويستطيع السندباد أن يكشف أقنعتهم، وأن يعرى فسادهم وطغيانهم، ولذلك فهم يطاردونهم، ولن يتركوه، وعندما يعلن قومه استعدادهم لحمايته منهم، فيقول: إن الداء ليس فى هؤلاء الذين يطاردونهم «لكنه فى ذلك الصوت الذى يدفعنى لأن أعود. كأنه ضمير جندى يفر من منتصف القتال» ولذلك فعندما يأتى إليه المقنعون يذهب معهم، وهم لا يذهبون به إلى مدينتهم، وإنما يذهبون به إلى المنفى - العقاب الذى يعانيه الثوار فى كل العصور - ولكن السندباد - ككل الثوار - قد يهن عزمه أمام فداحة العقاب، بل قد تتحطم قواه تحت وطأة العذاب، لذلك فنحن فى اللوحة الثالثة نراه وقد عاد من منفاه إلى مدينة المقنعين وقد فقد ذاكرته - أو فقد ثورته - فلم تعد تستثيره مناظر الجياع الذين ثار من أجلهم فى البدء:

مقنع (١): السندباد فقد الذاكرة

لم يتذكر أصدقاءه الجياع
السجن فى البحار يفعل الكثير

.....

(١) المرحية ص ١٥.

مقنع (٢): الآن قد تبددت خطورته

ولن يعود يبذر الكراهية

والشوق فى أدمغة العوام^(١).

وحتى تلك الفتاة المتمردة التى أقنعها السندباد فى المرة الأولى أن تتمرد وتخلع قناعها رمز خضوعها وتعلن التحدى - ولعل الشاعر يرمز بها إلى القوى الثائرة الفتية التى تستجيب لدعوة الدعاة - حتى تلك الفتاة ينكرها السندباد فلا يتعرف عليها، بل إنه يخشى اقترابها منه خوف أن تعديه، بعد أن صورها له جلادوه على أنها مريضة معدية، ويأتى الجنود للقبض على هذه الفتاة، وتحاول الجماهير فى البداية أن تحميها، ولكنها تراجع أمام تهديد الجنود فتسلمها لهم، بل إن الجماهير المدعورة تتولى بنفسها جلد الفتاة وتعذيبها نيابة عن الجنود.

وأمام مشهد التعذيب، يسترد السندباد ذاكرته - ثورته - حيث (يصرخ وقد استعاد ذاكرته تحت تأثير مشهد التعذيب):

استيقظوا يا ناس . استيقظوا يا ناس^(٢) .

وبعد ذلك تقدم الفتاة المتمردة للمحاكمة، وتتمالاً عليها كل قوى الاستبداد: السلطة الغاشمة، والمستغلون من الملاك وأصحاب رؤوس الأموال، ويحكم عليها بالموت، فتودع الحياة وهى تغنى للحرية وللرخاء المنشود أغنية عذبة، ويحس السندباد بالإثم بعد أن نجا من سجنه برشوة الحراس:

أواه يا لها من سخرية

قد أعدموا الفتاة العاصية

والسندباد قد نجا برشوة الحراس^(٣) .

ويدبر السندباد حيلة يستولى بها على السلطة، حيث يستولى على قناع القاضى - رمز سلطته - بعد أن يحرق قناع المالك والغضبان رمزاً لاستيلاء الثورة

(١) المسرحية ص ٣٨ .

(٢) السابق ص ٤٨ .

(٣) المسرحية ص ٧٥ .

على أسلحة قوى الاستغلال من أصحاب رءوس الأموال المستغلة وهى ثرواتهم .
ويحاول القاضى والمالك والغضبان أن يعبروا عن ولائهم للسندباد بعد أن أصبحت
فى يده السلطة، وأن يصبحوا عملاء له، ولكنه يرفضهم ويرفض ولاءهم لأنه لا
يبنى السلطان من الأساس، لأن الثائر والتسلط لا يجتمعان فى إنسان، ومهمة
الثائر دائماً هى أن يحارب التسلط والطغيان حتى إذا ما قضى عليه ترك الأمر بيد
الجماهير لتتولى أمرها بنفسها .

فالسندباد بعد أن أسقط الأقنعة - رموز الظلم والتسلط والطغيان فى مدينة
المقنعين - يحس أن دوره قد انتهى فى هذه المدينة، ويطلب من صاحبه أن تستعد
معه للرحيل :

نحن سنرحل يا صاحبتى
ونجوب البلدان
نحمل بشرى للفقراء
أن صار العالم من غير قناع
ساعتها كل منهم يمتلك الحق ليحكم
كل منهم أصبح قاضى نفسه^(١) .

وهكذا استطاع الشاعر فى هذه المسرحية أن يجعل شخصية السندباد تحمل
ملامح الثائر المعاصر، وأن يعبر من خلالها عن أدق قضايا الثورة المعاصرة،
وأكثرها معاصرة، كل ذلك من خلال المضمون التراثى العام لشخصية السندباد،
وهو المغامرة والكشف والارتياح عبر المجهول، وإن كان الشاعر قد تصرف كثيراً فى
الملاحم التفصيلية لشخصية السندباد ولكن فى إطار ذلك المضمون التراثى العام
للشخصية .

فمدينة المقنعين مثلاً لم يعرفها سندباد ألف ليلة وليلة، ولم يرق فيها
بمغامرة، ولكن الشاعر قد لمجح فى أن يعطيها من الملاحم ما يجعلها شبيهة بأن
تكون واحدة من تلك المدن التى قام فيها السندباد التراثى بمغامراته .

* * *

(١) المسرحية ص ١٠٢، ١٠٣ .

وبعد . . فليست هذه المسرحيات الخمس هي كل ما كتبه شاعرنا المعاصر في إطار صيغة التعبير بالموروث ولكنها بشكل عام يمكن أن تعطى تصوراً كاملاً لمحاولات شعرائنا في هذا المجال.

وقد ركز البحث اهتمامه هنا - كما وعد - على ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية في هذه المسرحيات، ولم يعن بالتكنيكات المسرحية الأخرى إلا بمقدار ارتباطها بهذه الظاهرة، واحتياج جلاء هذه الظاهرة إلى تحليل تلك التكنيكات كما حدث في مسرحية «محاكمة رجل مجهول» مثلاً.

السفر الرابع



مزلق تهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات
التراثية

توطئة

لقد شاب تجربة توظيف شعرائنا المعاصرين للشخصيات التراثية بعض السلبيات ووجوه النقص، وإذا كان البحث قد وجه معظم اهتمامه لجلاء الوجه الإيجابي لهذه التجربة، فإنه يرى أن جلاء الوجه السلبي لها ووجوه النقص فيها ليس أقل أهمية. وترتدُّ معظم وجوه النقص إلى خطأ واحد أساسي يقع فيه كثير من شعرائنا، وهو إخفاقهم في تحقيق ذلك الامتزاج الضروري في عملية التعبير بالمروروث بين ما هو تراثي وما هو معاصر، بحيث يشف الجانب التراثي عن المدلول المعاصر.

ويمكن تلخيص أهم السلبيات ووجوه النقص التي يقع فيها بعض شعرائنا فيما يلي:

١ - غربة الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقي:

إن أول المبررات الفنية لاستدعاء أية شخصية تراثية هو استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية، ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه، بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيراً لتلك الدلالات وباعثاً لها، فإذا كانت الشخصية ليس لها في وجدان المتلقي أية دلالات من الأساس فإنه ينقضي المبرر الأول لاستدعائها.

وقد استدعى شعراؤنا مجموعة من الشخصيات التي ليس لها في وجدان المتلقي العربي أي رصيد دلالي، ومن ثم فإن مثل هذه الشخصيات لم تستطع أن تقوم بأى دور لغربتها على وجدان المتلقي، وأحياناً على وجدان الشاعر ذاته، وعلى تجربته، وإنما كان يستدعيها مجارةً للاتجاه الشائع.

ويمكن تصنيف هذه الشخصيات إلى نوعين:

النوع الأول: الشخصيات التراثية الأجنبية، التي يستمدّها الشاعر من خارج تراثنا العربي والإسلامي، وقد شاع استخدام الشخصيات الأجنبية مع بداية شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر، نتيجة لتأثر بعض شعرائنا بالشاعر الإنجليزي

إليوت، وكانت أكثر الشخصيات شيوعاً شخصيات الميثولوجيا الإغريقية، ثم شخصيات الميثولوجيا البابلية والآشورية والفينيقية، بل إن بعض شعرائنا استمد بعض شخصياته من التراث الصيني. كبدر شاكر السياب الذى استخدم فى المقطع الأول من قصيدة «من رؤيا فوكاي»^(١) إحدى شخصيات الأساطير الصينية، وهى شخصية «كونغاي» إحدى شخصيات الميثولوجيا الصينية، التى يحدثنا الشاعر - فى الهامش الذى كتبه لشرح فيه معنى كونغاي - أنها كانت ابنة أحد الحكام فى الصين، وكان ملك الصين قد كلف أباهما بصنع جرس ضخيم من الذهب والحديد والفضة والنحاس، ولكن هذه المعادن المختلفة أبت أن تتحد، وقد استشارت كونغاي العرافين، فأخبروها أن هذه المعادن لن تتحد إلا إذا امتزجت بدماء فتاة عذراء، فألقت كونغاي بنفسها فى القدر الذى تصهر فيه المعادن فامتزجت المعادن بدمائها، وتم صنع الناقوس، وظل صدها يردد اسمها كلما دق «هياى كونغاي كونغاي» وقد جعل السياب عنوان المقطع الأول من القصيدة «هياى كونغاي كونغاي» ومزج فيه بين شخصية كونغاي وبين عدة شخصيات أخرى استمدتها من تراث شكسبير، ومن شعر الشاعرة الإنجليزية إيديث سيتويل، الأمر الذى جعل المقطع أجنياً تماماً على وجدان المتلقى وفكره، ولم تنجح الهوامش الكثيرة التى أثقل بها الشاعر القصيدة فى تغطية الهوة الواسعة التى تفصل بين القصيدة والمتلقى، بل لعلها كانت بدورها حواجز جديدة تحول دون القصيدة والتسلل التلقائى إلى وجدان المتلقى ووعيه وفكره. يقول الشاعر فى هذا المقطع:

ما زال ناقوس أيبك يقلق المساء
بأنفجع الرثاء:

«هياى .. كونغاي .. كونغاي»

فيفزع الصغار فى الدروب

وتخفق القلوب

وتغلق الدور بيبكين وشنغهاى

من رجع كونغاي .. كونغاي ... إلخ.

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٣٥٥.

وقد كان السياب من أكثر شعرائنا ولعاً باستخدام شخصيات الأساطير الأجنبية، حيث استخدم فى شعره شخصيات من تراثات شتى أمثال: «عشتار وبعل، وسيزيف، ونرسيس، وميدوزا، وكونغاي، والبايون، وهرقل، وغنيميد، وأولمب، وأتيس، والغازر، وزيوس، وأدونيس، وسربروس، وأوديب، وجوكست، وأفروديت، وهيلين، وأبولو، وأرفيوس، وإيكار، وعوليس، وبرسفون، وأخيل، والسيرين»^(١) وغيرها.

ونتيجة لغربة مثل هذه الشخصيات على وجدان شاعرنا ذاته، وعلى تجربته، فإنها كانت تبدو دائماً مقحمة على القصيدة، ومفروضة عليها من الخارج، وليست عنصراً ذاتياً من نسيجها العام، وتبدو العملية كما لو كانت محاولة من الشاعر لاستعراض معرفته بالتراثات الأجنبية، غافلاً عن «أن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفنى تضاف إليه من الخارج، رغبة فى التدليل على ثقافة الشاعر، وإلمامه بالتيارات العصرية فى الأدب والفن، بل أن يحسه الشاعر ويؤمن به، بحيث يغدو جزءاً من صميم تجربته الشعرية»^(٢).

على أنه حتى شعراؤنا الذين عبروا عن رفضهم النظرى لاستخدام شخصيات التراث الأجنبى - من أمثال خليل حاوى، وعبد الوهاب البياتى^(٣) - قد استخدموا تراثات أجنبية، ولكن ليس بهذا الإسراف الذى استخدم به شاعر كالسياب هذه التراثات، وكان معظم الشخصيات التى استخدموها مستمدة من التراث البابلى والآشورى والفينيقي أمثال شخصيات تموز وأدونيس وعشتروت أو عشتار وأنكيدو، وغيرها. ولا شك «أن هذه الأساطير الوثنية لا تعنى شيئاً للأغلبية

(١) عبد الجبار داود البصرى: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر. بغداد ٦٦ ص ٤٤.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. ص: ٣٢٧.

(٣) انظر حديث خليل حاوى فى مجلة المعرفة السورية تموز ١٩٦٢ ص ٦٥ وحديث البياتى فى ندوة مجلة «المجلة» ديسمبر ١٩٦٨ ص ٨٩.

الساحقة من الأمة العربية، وأنها مجهولة بشكلها التاريخي الذي يقتبسه الشاعر المعاصر^(١)، هذا بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات قد ارتبطت في فترة ما بحركة شعوبية تهدف إلى إحياء القوميات الفينيقية والبابلية والفرعونية في مقابل القومية العربية الإسلامية، وذلك عن طريق إحياء شخصيات هذه التراثات في أدبنا المعاصر.

أما النوع الثاني: من الشخصيات الغربية على ذوق المتلقى ووعيه، فتمثل في تلك الشخصيات المغمورة التي يستمدّها بعض شعرائنا من تراثنا وليس لها من الذبوع ما يجعلها تصلح لأن تكون رمزاً مشتركاً بين الشاعر والمتلقى، فهذه الشخصيات لا تفترق كثيراً - من ناحية غربتها عن وجدان المتلقى - عن الشخصيات التي يستمدّها شاعرنا من التراث الأجنبي، وبدلاً من أن تكون هذه الشخصيات جسراً يصل تجربة الشاعر بوجدان المتلقى وفكره، تغدو هوة تفصل ما بينهما، وتخفق محاولات الشعراء المفتعلة في ردم هذه الهوة عن طريق تلك الهوامش الثرية التي يثقلون بها قصائدهم في سبيل التعريف بالشخصيات التي يستعملونها، وتصبح محاولاتهم تلك أشبه بصنيع بعض شعرائنا المعاصرين الذين يستخدمون في شعرهم الألفاظ الغربية المهجورة، ثم يشقلون حواشي قصائدهم بشروح وتفسيرات لتلك الألفاظ، فالمفروض في اللفظة وفي الشخصية التراثية كليهما أن تكونا وسيطاً بين تجربة الشاعر وذهن القارئ لا أن يحتاجا هما إلى وسيط بينهما وبين ذهن القارئ.

ومن نماذج ذلك ما فعله الشاعر عيسى حسن الياسري في قصيدته «اعتذار خطي إلى مدلج بن سويد الطائي»^(٢) التي استعار فيها شخصية «مدلج بن سويد» وهي من الشخصيات المغمورة التي لا ترتبط في ذهن القارئ العربي ووجدانه بأية دلالة واضحة، ولذلك فإن الشاعر يكتب هامشاً يعرف فيه القارئ بشخصية مدلج، الذي حط بأرضه الجراد، ولما حاول بعضهم اصطياده منعهم وقال: هذا ضيفي، فلقلب «بحارس الجراد».

(١) سلمي الخضراء الجيوسي: شعر خليل حاوي صوت جيل بأكمله. آداب أبريل ١٩٥٨ ص ٥١.

(٢) آداب أكتوبر ١٩٧١ ص ٥٧.

غير أن هذا التعريف المقحم لم يستطع أن يشفع للشخصية لكي تقوم بدور الوسيط، أو الجسر الذي تعبر عليه تجربة الشاعر إلى وعي المتلقي، وخصوصاً أن الشاعر قد حاول أن يضيف على شخصية مدلج دلالات معاصرة لا تحتملها، أو على الأقل لا يحتملها الملمح الوحيد الذي أصبح القارئ يعرفه من ملامح شخصية مدلج، فقد حاول الشاعر من خلال شخصية مدلج أن يعبر عن أحداث سبتمبر ١٩٧٠ الدامية بين السلطة الأردنية وقوى الثورة الفلسطينية، ولأن الشخصية غريبة على وجدان الشاعر ذاته، ومقحمة على تجربته فإنها لم تستطع أن تمتزج بكيان القصيدة فظلت القصيدة مهلهلة وممزقة الأوصال، وطفى عليها التشوش والاضطراب؛ فهو تارة يرمز به إلى ما يشبه أن يكون الجلاد الأردني، حيث يقول:

«ورأيتك يا ابن سويد. ملكاً مجدور القسمات»
مدلج . . .

سأمد بقايا كفى من كفى
وسأقسم أنى ما كنت حملت جرايى
لم أصطد من حقلك جنح جرادة
هذا كذب. افتح عينيك وحدق فى شفة المخبر
فاللون الأحمر كان دمي. واللون الأحمر كان دماء ضيوفك فى
الوحدات

والوحدات هو المخيم الفلسطينى فى الأردن الذى وقع فيه الجزء الأكبر من المذبحة، ثم لا يلبث الشاعر أن يرمز بمدلج إلى ما يشبه أن يكون الضحية الفلسطينى أو الثورة المطاردة بشكل عام. حيث يقول:
أنزلت رفاتك من سارية الصלב «سويد»
كان جبينك مغسولاً بالدم
وعلى صدرك مكتوب بالبارود
هذا وطن يأكل إن جاع الأبناء

وهكذا تنقطع أوصال القصيدة، وينغلق مغزاها على المتلقى، نتيجة لغربة الشخصية عن وجدانه، بل عن تجربة الشاعر ذاته، الأمر الذى نجم عنه هذا الاضطراب الذى ساد بناء القصيدة.

وهذا يقودنا إلى وجه آخر من الوجوه السلبية فى تجربة استخدام الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر، هو «الغموض» والذى يقتضى وقفة مستقلة.

٢ - الغموض:

لقد أصبحت تجربة الشاعر المعاصر على قدر من التعقيد والعمق بحيث لا يمكن الإفصاح عن كل جوانبها وأبعادها، وإنما تظل فيها جوانب خفية مستترة يحاول الشاعر أن يوحى بها إحياء بحيث يستطيع المتلقى أن يحسها ويشعر بها ويعيها وعياً غامضاً غير محدد، وهذا النوع من الغموض الموحى الذى يشف عن تلك الأبعاد الخفية التى لا يمكن الإفصاح عنها واصطيادها فى شباك الألفاظ غموض مبرر، بل إنه وسيلة من وسائل الإحياء الرمزية التى فتن بها الرمزيون وشاعت فى شعرهم، ثم أصبحت سمة عامة من سمات الشعر الحديث، حيث بات الشعراء المحدثون يميلون إلى «إضفاء شئ» من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغى تسمية الشئ فى وضوح لأن فى التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما فى الشئ من دقائق يوحى بها هذا الغموض»^(١).

ولكن هناك نوعاً آخر من الغموض، ليس مرده إلى طبيعة التجربة وخفاء بعض جوانبها وامتناعها عن السقوط فى شرك العبارة، وإنما مرده إلى قصور فى الرؤيا الشعرية ذاتها لدى الشاعر، وعجزه عن تمثل أبعاد التجربة، وابتسارها قبل أن تنضج ويتكامل خلقها وتلاحم أبعادها النفسية والوجدانية والفكرية فى كيان واحد

(١) د. غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٦.

متكامل، أو إلى قصور فى الأدوات الشعرية لدى الشاعر، وعجزه عن تطويرها للتعبير عن أبعاد التجربة المختلفة، وهذا اللون بالذات من ألوان الغموض هو الذى يمكن اعتباره أحد سلبيات تجربة توظيف الشخصيات التراثية فى شعرهم، وفى أحيان كثيرة يقوم هذا الغموض غير الفنى عقبة فى سبيل وصول مضمون القصيدة إلى المتلقى، وتصبح القصيدة بالنسبة له أشبه باللغز المغلق، لأن «أى غموض غير محسوب من الممكن أن يحول الرمز التراثى إلى نوع من الاحجية»^(١).

وغالبًا ما يكون مثل هذا الغموض ناجمًا عن أن الشاعر لم يحس تمثل الشخصية التى يستخدمها، ولم يستطع أن يستوعب جيدًا دلالاتها التراثية، فنجد شاعرًا كمحمد عفيفى مطر يستعير شخصية عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى مجموعة قصائد طويلة، منها: «من طقوس مقتل عمر» و «مرثية عمر» و «تطوحات عمر» ولكن قارئ هذه القصائد لا يكاد يظفر بأى مغزى لآية من هذه القصائد، حيث يسود جو من الغموض الكثيف الذى لا يشف عن شىء، ولا يوحى بشىء، والذى يحس الإنسان معه بعدم وجود المبرر الفنى للمموس لتوظيف شخصية عمر عليه السلام - وهى من الشخصيات الغنية بالدلالات والإيحاءات - وبعدم تمثل الشاعر للأبعاد التراثية لشخصية عمر، يقول مثلاً فى قصيدة «تطوحات عمر»^(٢):

أشعر أننى أدين للهواء
بالثمر الذى ينضج فى حنجرتى الملتهبة
أشعر بالدماء
ترضع من عناصر الأرض وورقة السماء
وفى فقار الظهر وانحناء الضلوع
أشعر بالدموع
والعرق الذى تسفحه السواعد المغتصبة

Demerson: La mythologie Classique, p. 68.

(١)

(٢) مجلة «المجلة» مارس ١٩٧٠ ص ٣١.

فلا نحس بأى أثر لشخصية عمر عليه السلام، ولا بأية سمة من سمات هذه الشخصية، ولا يكاد القارئ يتخيل أنه أمسك ببعض ملامح عمر فى القصيدة حتى تنقلت هذه الملامح من بين أصابعه وتتلاشى فى جو الغموض الكثيف الذى يلف القصيدة، فقد يحس القارئ مثلاً أنه أمسك بعض ملامح عمر عليه السلام فى قول الشاعر:

الحارس الذى أقمته فى هذه المدينة
خربها، كى يبتنى بوابة للقصر
رأيته متفخ العينين (عله يسكر أو يفسق فى الظلام)
رأيته مرتعش اليدين (عله ييسط كفه فى المال أو فى الجسد الحرام)
رأيته مطأطئ الرأس زهاده (والمسجد الذى أقامه لنفسه مائدة الطعام)
رأيته، فانقسمت فى الظهر
فقاره...

وهذه كلها ملامح عمرية واضحة استطاع الشاعر أن يوظفها توظيفاً تعبيرياً موفقاً فى إدانة بعض مظاهر الفساد والحيانة التى كان عمر النموذج الفذ فى تراثنا لمحاربتها بلا هوادة، ولكن هذه الملامح لا تلبث أن تضع فى خضم مجموعة من التهميمات الغامضة الغريبة التى لا تمت إلى شخصية عمر بأية صلة فنية، حيث يقول عقب هذا المقطع الذى يعد أوضح ما فى القصيدة وأكثره انتماء إلى شخصية عمر:

المرأة التى تنبت فى أعراقها صبارة الشهوة والعذاب
تخمش ما تراه من فاكهة الشوك التى تطلع فى حدائق الجسد
تشد ما ارتخى من الثياب.

ونفس هذه الظاهرة لمجدها فى كثير من قصائد أدونيس التى استخدم فيها شخصيات تراثية، مثل معظم قصائده عن مهيار فى ديوان «أغانى مهيار الدمشقى» وقصائده عن الغزالى، وزياب وغيرهما، كما لمجدها فى بعض القصائد التى وظفت شخصيات أسطورية رغم «أن التعبير بالأسطورة ألزم له بساطة الأولين، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة فى تعمية فإنه يفقد هدفه الاصيل، وهو تصوير الوعي الحضارى بتلقائية، افتقدها هو وارتبط بها القدماء»^(١).

(١) د. أحمد كمال ركنى: نقد. دراسة وتطبيق. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٩.

٣ - تكديس الشخصيات فى القصيدة:

كان من أبرز المزالق التى يسقط فيها الشعراء الذين يستدعون الشخصيات التراثية - خصوصاً فى البداية - تكديس المورثات، وإثقال كاهل القصيدة بمجموعة من أسماء الشخصيات، الأمر الذى لا يدع فرصة لأية من هذه الشخصيات أن تنصهر فى وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظل مقحمة على القصيدة ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة عن أن تأخذ مساراتها الشعورية والنفسية فى وجدان المتلقى ووعيه؛ فحين يقول بدر شاكر السياب فى «مدينة جيكور»^(١):

لا عليك السلام ياعهد «ثعبان بن عيسى» وهنت بين العهود
ها هو الآن فحمة تنخر الديدان فيها، فتلتظى من جديد
ذلك الكائن الخرافى فى جيكور، «هومير» شعبه المكدود
جالس القرفصاء فى شمس آذار، وعيناه فى بلاط «الرشيد»
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام بالشرق والخيال الوئيد
ما تزال «البسوس» محمومة الخيل لديه، وما خبا من «يزيد»
نار عينين ألقاها على «الشمر» ظلالاً مذبحات الوريد
كلما لز «شمره» الخيل، أو عرى «أبو ريده» التحام الجنود
شد راحاً، وأطلع المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد

نجده يحشد فى خمسة أبيات فقط من هذا المقطع - من الرابع إلى الثامن - خمس شخصيات تراثية، هى «هارون الرشيد» الخليفة العباسى و «البسوس» صاحبة الناقة التى كانت سبباً فى الحرب الدامية المشهورة التى عرفت باسمها، و«يزيد بن معاوية» ثانى خلفاء بنى أمية، و«شمر بن ذى الجوشن» قاتل الحسين، وأخيراً «أبو زيد الهلالي» بطل سيرة بنى هلال. هذا بالإضافة إلى شخصية هومير شاعر الإغريق الكبير، وشخصية أخرى ابتكرها الشاعر ليرمز بها إلى تنكر حضارة أوربا المسيحية الحديثة لتعاليم المسيح، وهى شخصية «ثعبان بن عيسى».

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٤٠٣، وانظر تعليق د. محمد فتح أحمد على الأبيات فى: الرمز والرمزية. ص ٢٩٦، ٢٩٧.

وقارئ الأبيات يحس من أول وهلة أن حشد هذا العدد الكبير من الشخصيات لم يخدم السياق الشعري في الأبيات، بل لعله جنى عليه وأوقع القارئ في الحيرة واللبس، حيث ظلت هذه الأسماء مجرد لافتات على واجهة القصيدة، يستعرض الشاعر من خلالها ثقافته التراثية، دون أن ينجح في تحقيق الامتزاج الضروري بين هذه الشخصيات وبين الأبعاد النفسية والشعورية والفكرية في تجربته، بحيث تجدد هذه الأبعاد صيغتها الفنية في هذه الشخصيات، وبحيث تتكامل هذه الشخصيات وتتآزر في شكل عضوى متماسك.

على أنه تنبغى الإشارة إلى أن هذه الظاهرة قد ابتدأت تخف حدتها، ولعلها كانت الوجه المقابل لظاهرة استدعاء شخصيات التراث الأجنبية، وكان المظهران معاً يمثلان وجهين لعملة واحدة راجت في بداية مرحلة التعبير بالموروث، وهذه العملة هي الافتتان بهذه الظاهرة الجديدة، والتأثر غير الرشيد بالتيارات الأجنبية، ودائماً في بدايات الحركات والظواهر الأدبية يسود جو من الاضطراب والتخبط إلى أن تتمكن الحركة أو الظاهرة من إرساء تقاليدها الفنية، فتتلاشى وجوه سلبية كثيرة.

٤ - طغيان الملامح المعاصرة:

وهذا المزلق بدوره يعد الطرف المقابل لمزلق آخر ستحدث عنه بعد قليل وهو طغيان الملامح التراثية بحيث يكاد تعامل الشاعر مع الشخصية يكون تعبيراً عنها وسرداً للملامح التراثية، إذ المفروض في عملية توظيف الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، بحيث يندمج الجانبان في بناء فني واحد مظهره تراثي ومخبره معاصر، بناء يشف فيه ما هو تراثي عما هو معاصر، والشاعر المجيد هو الذى ينجح في تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فإذا ما طغى أحد طرفي المعادلة على الآخر اختل البناء الفني.

وطغيان الملامح المعاصرة يتمثل في تدخل الشاعر المباشر للتصريح بالمعاني والدلالات المعاصرة التي يريد التعبير عنها؛ فالمفروض في القصائد المبنية على توظيف شخصيات تراثية أن يظل الشاعر دائماً مستتراً وراء ملامح الشخصية التي

يوظفها وأن يترك هذه الملامح تشف عن كل الدلالات والمعاني المعاصرة بذاتها دون أن يتدخل هو تدخلاً مباشراً للإفصاح عن هذه المعاني المعاصرة، تماماً كما أن الكاتب المسرحي مثلاً يتخفى وراء شخصيات المسرحية ويتركها هي تعبر - من خلال مواقفها المسرحية - عن كل ما يريد هو إيصاله إلى القارئ أو المشاهد.

ولكن يحدث في بعض الأحيان أن يحس الشاعر أن ملامح الشخصية التراثية لا تستطيع النهوض بعبء إيصال الدلالات المعاصرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي، فيضطر إلى التدخل المباشر في سياق القصيدة ليصرح مباشرة بهذه المعاني والدلالات، ومثال ذلك ما فعله عبد الوهاب البياتي في مقطع «الصفادع» من «محنة أبي العلاء»^(١) حيث يتخطى الشاعر ملامح شخصية أبي العلاء التي اتخذها قناعاً في هذه القصيدة ليحبر هو بلسانه الخاص عن فكرة ولع بالتعبير عنها وترديدها في الكثير من قصائده، وهي هجاء الشعراء والأدباء الانتهازيين والمتسلقين، وتبادلهم المصالح، ويبيعهم ضمائرهم بثمن بخس. يقول البياتي في هذا المقطع:

صفادع الحزن على بحيرة المساء

كانت تصب في طواحين الليالي الماء

تقارض الثناء

ما بينها، وتنشر الغسيل في الهواء

وتشرب الشاي، وفي المكاتب الأنيقة البيضاء

والصحف الصفراء

كانت تقىء حقدّها على الجماهير على المارد وهو يكسر الأغلال

صفادع كانت تسمى نفسها «رجال».

فهذه ملامح معاصرة صارخة لم يستطع الشاعر أن يوحى بها من خلال ملامح شخصية المعري، رغم أنه وفق في مقاطع أخرى في التعبير عن معانٍ شديدة القرب من هذا المعنى دون أن يتدخل تدخلاً مباشراً ويخرج على ملامح شخصية المعري كما فعل هنا، ويحاول بعض النقاد أن يعتذر لصنيع البياتي هذا أن

(١) ديوان: سفر الفقر والثورة. ص ٦٦.

الشاعر قد اختار رمز أبى العلاء «ليعبر به عن حقيقة يقظة الفنان وحقيقة أدياء الفن من حوله، وقد كان يخشى علينا لتباعد أجزاء القصيدة أن نضل في تصور هذه الصورة الكبرى التي يريد نقلها، فحملة إشفاقه أحياناً على أن يحدث خللاً في البناء العام، وهو خلل يرتد أيضاً إلى اتحاد الرمز الكبير اتحاداً يجعله يرى أحياناً أن يفصل بين الشخصين لكيلا يفقد في تضاعف الرمز شخصه»^(١).

ويرى بعض من تناولوا هذه الظاهرة في شعرنا الحديث - ولدى البياتي بالذات - أننا وإن كنا نرى في مثل هذا الصنيع - باعتبار ما - إخلالاً بموضوعية البناء الفني، فإننا - باعتبار آخر - «قد نرى فيه استحداثاً لشكل جديد يصلح أن يكون إطاراً لحاجة الذات المعاصرة إلى أن تمتزج بالموضوع ... والأمر راجع أولاً وأخيراً إلى الإحساس؛ فقد يحس المتلقى بالقصيدة من خلال بورتها التاريخية، أو من خلال النموذج كوجود مستقل، فيخدش هذا الاستقلال بروو الطابع الشخصي، ويضر بموضوعية البناء الفني أن يتدخل الشاعر بالتعليق أو التفسير ... وقد يحس المتلقى بالمعنى من خلال ... ديمومة حضوره في كل العصور فلا يرى ضيقاً في أن يصاحبه الشاعر محاوراً حيناً، أو معلقاً حيناً آخر»^(٢).

وعلى أية حال فمن الممكن أن يكون الشعراء في هذا الصنيع متأثرين ببعض الاتجاهات المسرحية الحديثة - كمسرح بريشت الملحمي - التي تبيح للكاتب أن يتدخل تدخلاً مباشراً في سياق المسرحية، فيعلق تعليقاً مباشراً على الأحداث ويستخلص المغزى المباشر منها، سواء على لسان الجوقة، أو على لسان شخصيات أخرى يخترعها خصيصاً لتعرض مسار الأحداث لتسوق تعليقات الشاعر المباشرة، على أنه مهما كانت الأسباب فسوف يظل دائماً أن وجود هذه الظاهرة في قصيدة من القصائد هو اعتراف من الشاعر أن الشخصية التي وقع اختياره عليها لم تستطع أن تحمل كل ملامح تجربته فاضطر إلى التصريح مباشرة بهذه الملامح الأمر الذي يلغى مبرر توظيف الشخصية من الأساس.

(١) د. إحسان عباس: الصورة الأخرى في شعر البياتي. آداب مارس ١٩٦٦ ص ١٨٨.

(٢) د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. ص ٣٢٤، ٣٢٥.

٥ - طغيان الملامح التراثية:

وهذا هو الوجه الآخر للعملة المقابل للوجه السابق، أو المظهر الثانى من مظاهر اختلال معادلة تحقيق المعاصرة من خلال التراثية، فهناك وجدنا الملامح المعاصرة قد طغت على الملامح التراثية وألغتها، أما هنا فإن الذى يحدث هو العكس، حيث تطفى الملامح التراثية وتعجز عن الإحياء بأية دلالات معاصرة، وتحول القصيدة إلى عملية سرد تقريرية، وتدخل فى إطار صيغة «التعبير عن...». وإذا كان صوت الشاعر فى الوجه السابق أعلى من صوت الشخصية التراثية، فإن صوت الشخصية هنا يغدو أعلى من صوت الشاعر فتتكسر من جديد عملية الامتزاج بين ما هو معاصر وما هو تراثى فى تجربة الشاعر.

فحين يقول شاعر كنسجيب سرور فى مقطع «السندباد الذى لن يعود» من قصيدة «إنه الإنسان»^(١)، متحدثاً عن تخطيطه فى دروب الحياة ومسالكها المتشابكة الموحشة، محاولاً استغلال بعض ملامح شخصية السندباد:

حتى رأيت فيها قبة بيضاء فى الأفق
كانت تلوح كالضريح
أنتيتها مع الشروق، درت حولها إلى الغروب.....
هنيهة، وخيمت سحابة
والشمس غابت، وارتمى للأفق ظل
والريح هبت، دومت، واهتزت القفار
وحط رخ كالجلبل
فوق الضريح ثم نام
وقبل أن يفيق فى الصباح
ربطت نفسى ياحييتى بمخلبه

(١) نجيب سرور: ديوان «التراجيديا الإنسانية». دار الكاتب العربى. مصر ١٩٦٧ ص ١٣٠.

نشعر أن الشاعر قد أخفق في إسقاط أية دلالة معاصرة على هذه الملامح التي استعارها من شخصية السندباد، وأن الأبيات لم تزد على كونها نظماً تقريرياً لمغامرة السندباد مع طائر الرخ في رحلته الثانية^(١)، والأبيات بهذا لا تكاد تفرق عن صنيع شعراء المرحلة الأولى، ويؤدي هذا الصنيع إلى نفس المحذور الذي أدت إليه كثير من العيوب السابقة وهو فرض الشخصية التراثية على تجربة الشاعر من الخارج وعدم انبثاق الحاجة إليها من صميم التجربة، فتظل الشخصية قائمة وحدها بمعزل عن التجربة، عاجزة عن الاندماج في نسيجها العام.

على أن هذا الوجه من وجوه النقص أقل شيوعاً من مقابله - وهو طغيان الملامح المعاصرة - باستثناء النماذج الأولى التي كتبت في إطار صيغة «التعبير بالموروث» حيث لم يكن الشعراء قد تمكنوا بعد تماماً من هذه الأداة الجديدة ولم يكونوا قد سيطروا عليها بالقدر الكافي فكانوا يتهيبون التوسع في استخدامها ويحاولون الالتزام ما أمكن بالملامح التراثية للشخصيات التي كانوا يستخدمونها، ولكنهم بعد أن تحققت لهم السيطرة على هذه الأداة أصبحوا يستخدمونها بجرأة ويسرفون في تحميل الملامح التراثية للشخصيات بالدلالات المعاصرة، فانقلبت الآية، وراج الوجه الآخر من العملة.

٦ - التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات:

كثيراً ما يحدث أن بعض الشعراء يؤولون ملامح بعض الشخصيات تأويلاً خاطئاً، ويستخدمون بعض الشخصيات في التعبير عن معانٍ لا تصلح هذه الشخصيات للتعبير عنها، إذ لا بد أن تكون في الشخصية المستدعاة سمة دالة - على حد تعبير الشاعر عبد الوهاب البياتي - «تستطيع من خلالها أن نعبر عن المدلولات المعاصرة التي يُراد توظيف الشخصية في التعبير عنها» ويجب أن نكشف هذه السمة الدالة في الأسطورة أو في الشخصية التاريخية التي نختارها حتى يمكننا أن نحدد الصلة بين هذه الشخصية وبين القضايا المعاصرة^(٢) وقد تصلح شخصية من الشخصيات للتعبير عن جانب معين من جوانب تجربة الشاعر المعاصر، ولكنها لا تصلح للتعبير عن جانب آخر.

(١) انظر ألف ليلة وليلة ج ٣ ص ٨٨ وما بعدها.

(٢) حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. ندوة، المجلة ديسمبر ١٩٦٤ ص ٨٨.

على أن بعض من كتبوا عن هذه الظاهرة يرون أن بعض الشخصيات لاتصلح كلية لاستخدامها فى التعبير عن مدلولات معاصرة كشخصية بشار بن برد مثلاً التى استخدمها أدونيس والشاعر العراقى نبيل ياسين، «فإن فى حياة بشار وشعره من مظاهر السخف والابتذال ما يباعد بينه وبين القدرة على تلبية حاجة الشاعر إلى القناع، ويبدو أن شعراءنا ما زالوا يتوهمون أن كل شاعر فتكت به السلطة المستبدة كان بالضرورة ثائراً مغترّباً يستحق البعث والتمجيد، ذلك ما انزلق إليه أدونيس فى أغاني مهيار الدمشقى حيث غنى لبشار كشاعر رافض، مساوياً بينه وبين الحلاج والمعري والغزالي»^(١).

كما يرى البياتى أن كثيراً من الشخصيات التى يستخدمها أدونيس كشخصيات مهيار وبشار وعبد الرحمن الداخلى ذاته ليس له من السمات الدالة ما يؤهلها للتوظيف فى قصائد معاصرة^(٢). وإن كان نفس المزلق قد أخذ على البياتى فالسيدة ملك عبد العزيز ترى أنه فى قصيدة «موت المتنبي» لم يكن موفقاً فى اختيار المتنبي؛ فالمتنبي لم يكن يمثل فكرة عامة، ولم يكن قمره أو ثورته سوى تمرد فردى لغرض هو مجده الذاتى، لقد كان طامعاً فى السلطان^(٣). والطريف أن هذه هى نفس الأسباب التى برر بها البياتى رفضه لاستخدام أدونيس لشخصية صقر قريش.

على أن الأمر لا يمكن أن يترك على إطلاقه، فإن طبيعة التجربة، والمدلولات المعاصرة التى يريد الشاعر أن يحملها للشخصية التراثية هى التى تحكم بصلاحيته الشخصية للتوظيف أو عدم صلاحيتها، فالشخصية التى لا تصلح للتعبير عن مدلول معين تصلح للتعبير عن مدلول آخر يتفق مع ملامحها، والعكس؛ فشخصية صلاح الدين مثلاً تصلح للتعبير عن الانتصار، والزهو، والنضال - وعن عكس هذه المدلولات عن طريق الاستيحاء العكسى - ولكنها لا تصلح للتعبير عن مشروعية الثورة الكردية وإدانة مقاومتها، كما فعل محمود درويش مثلاً فى

(١) عبد الجبار عباس: تعليق على ديوان: البكاء على مسلة الأحزان. الأقلام ع ٩ ص ٦ ص ٨٠.

(٢) انظر اللقاء الذى أجراه معه محمد مبارك فى مجلة الأقلام ع ١١ ص ٧ ص ٨٦ وعدد مجلة المجلة السابق. نفس الصفحة.

(٣) سفر الفقر والثورة من كتاب «مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى» الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ص ٢٥٧.

قصيدته «کردستان» التى يعبر فى المقطع الأول منها عن تضامنه مع المتمردين الأكراد ويعتبرهم «حارسين الشمس من أصفاد أشباه الرجال» وأن نضالهم نضال له . . . إلخ، ثم يقول فى المقطع الثانى من القصيدة:

هل خر مهرك ياصلاح الدين؟ هل هوت البيارق؟!

هل صار سيفك . . صار مارق؟!

فى أرض كردستان حيث الرعب يسهر والحرائق؟!

«إن أهم ما يجب أن يستوقفنا هو استحضار القائد الأيوبي من حيث القيمة التاريخية المحضة فى عكس ما يجب استحضاره فيه . . . فإن ما يرمز إليه الأيوبي حقاً فى التاريخ الإنسانى هو قيادة الشرق العربى والإسلامى - أى السرسنى باللغة الصليبية - فى بنية واحدة فى مواجهة أعتى هجمة أوربية بربرية تعرضت لها هذه الرقعة من العالم عبر تاريخها الطويل، لم يكن الأيوبي فى تلك الحالة ثائر أقلية قومية بعينها، لقد كان قائد السراسنة جميعاً»^(١).

٧- النمطية:

ثمة مزلق آخر من أخطر المزالق الفنية التى تتهدد عملية استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر بالتحول إلى عملية تقريرية فجأة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه نمطية استخدام الشخصية التراثية، فما إن ينجح شاعر من شعرائنا المجيدين فى استدعاء شخصية تراثية وتوظيفها فنياً للإحياء ببعض أبعاد تجربته حتى يتكالب بقية الشعراء على نفس الشخصية يستدعونها بنفس المدلول الذى استدعاها به مكتشفها الأول، بحيث تتحول الشخصية إلى نمط لغوى مسطح، وتفقد كل طاقاتها الإيحائية وقدراتها على الإشعاع.

ولعل المثل البارز لهذه النمطية شخصيتا «السندباد» و «المسيح» عليه السلام؛ فما إن استخدم صلاح عبد الصبور شخصية السندباد فى «رحلة فى الليل» واكتشف خليل حاوى إمكاناتها الرائعة فى قصيدتيه العظيمتين «وجوه السندباد» و «السندباد فى رحلته الثامنة» حتى تابعهما شعراؤنا على نفس الطريق، يستخدمون

(١) يوسف الخطيب: «ديوان الوطن للمحل». دار فلسطين. دمشق ١٩٦٨ ص ٦٣، ٦٤.

شخصية السندباد بنفس المدلول تقريباً الذي استخدمها به عبد الصبور وحاوى، حتى ليندر أن نجد واحداً من شعرائنا المعاصرين لم يستخدم هذه الشخصية فى قصيدة أو أكثر، حتى كادت الشخصية تتحول إلى مفردة لغوية محددة المدلول، بعد أن كانت عند عبد الصبور وحاوى معيناً لا ينفد لإيحاءات رمزية غير متناهية ولا محدودة.

وما قيل عن شخصية «السندباد» يقال مثله عن شخصية «المسيح»؛ فإذا كان شعراؤنا قد تكالبوا على استخدام شخصية السندباد بمدلول «المغامر الجواب» فإنهم عكفوا على شخصية المسيح عليه السلام يستخدمونها فى التعبير عن الفداء والموت فى سبيل الآخرين حتى تحولت بدورها إلى غمط لغوى محدود الدلالة، فما إن يطالع قارئ اسم المسيح عليه السلام فى قصيدة من القصيدة حتى يدرك سلفاً ما يشير إليه، حيث أصبح مدلولها أقرب إلى المدلول اللغوى المحدود منه إلى المدلول الرمزى الرحيب اللامحدود.

على أنه ينبغى التفرقة بين نوعين من أنواع توظيف الشخصية التراثية غمطاً:

أول هذين النوعين هو ما أشرنا إليه من شيوع الشخصية فى نتاجنا الشعري المعاصر بمدلول واحد محدود يكاد يحولها إلى مفردة لغوية ذات مدلول لغوى محدد تنحصر فى إطاره، وهذا النوع هو ما أطلقنا عليه اسم «النمط اللغوى»، وهذا النوع من توظيف الشخصية غمطاً هو ما نطلق عليه اسم «النمطية»، ونعتبره مزلقاً من المزالق التى تتهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر.

أما النوع الثانى فهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم «النمط الرمزى»، وفى هذا النوع من أنواع استخدام الشخصية التراثية غمطاً يتفق الشعراء الذين يستدعون الشخصية فى الإطار العام للشخصية فقط، ولكنهم فى داخل هذا الإطار ينوعون فى ملامح الشخصية حتى لا تكاد تتشابه ملامحها بين قصيدة وقصيدة، حيث يسقط عليها كل شاعر من أبعاد تجربته الخاصة ما يكسبها لوناً من التفرد والتميز - داخل إطارها التراثى العام - وحيث يشحنها بطاقة لا تنفذ من الإيحاءات والدلالات الرمزية اللامحدودة.

ومثل هذا اللون - من استخدام الشخصية التراثية نمطًا - ليس هو بالطبع ما نقصده بالنمطية التي نعوّدها من أخطر المزالق التي تتهدد عملية استدعاء الشخصية التراثية، بل إنه على العكس من ذلك شاهد على نبوغ الشاعر وعبقريته من ناحية، ودليل على ثراء الشخصيات التراثية وقدرتها على العطاء الفنى الرحيب إذا ما قيض لها شاعر نابغ من ناحية أخرى.

هذه هي أبرز المزالق والسلبيات التي تفشت فى نتاج شعرائنا - الذين يستدعون فى شعرهم شخصيات من التراث - بشكل يتهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية من الأساس. ولا شك أن الأمر فى حاجة إلى وقفة مخلصّة من شعرائنا ونقادنا على السواء لتقويم حصاد هذه التجربة فى شعرنا المعاصر، ولأخذ بيدها وتوجيهها حتى لا تتنكب سبيلها القويم.

كلمة ختام

وبعد

فقد كانت هذه الدراسة حصاد صحبة طويلة لهذا الموضوع، تجاوز مداها ستة أعوام . . صحبة كانت ممتعة بمقدار ما كانت شاقة ومتعبة .

ولا يمكن لمثل هذه الدراسة - ولا لأية دراسة - أن تدعى أنها قد أحاطت بالموضوع من أقطاره، وقصارى ما يمكن أن تدعيه أنها حاولت أن تطرح تصوراً متكاملاً بقدر الإمكان، وجديداً بقدر الإمكان لهذه الظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر .

وإذا كانت هذه الدراسة قد عرضت وجهة نظرها وقالت كلمتها، فإنها تعتبر هذه الكلمة مثمرة بمقدار ما تثيره من حوار، وبمقدار ما تحققه من استجابة، سواء بالرفض، أو بالقبول، أو بالإضافة والتعديل . . . فبمثل هذا الحوار المثمر وحده ينضج البحث العلمى ويتقدم من ناحية، وتتلور هذه الظواهر الأدبية وتستقر على أسس واضحة من ناحية أخرى .

فإذا كانت الدراسة قد نجحت فى تحقيق هذا أو شئ منه فإنها تكون قد حققت غايتها وهدفها .

والله سبحانه وتعالى من وراء القصد، وهو يهذى السبيل .

فهرس المصادر والمراجع

أولاً - مصادر المادة الشعرية

١ - دواوين ومسرحيات:

- أبو تمام:

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دارالمعارف بمصر ١٩٥١.

- أبو الطيب المتنبي:

ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، الحلبي ١٩٣٦.

- أحمد شوقي بك:

١ - دول العرب وعظماء الإسلام - مطبعة مصر ١٩٣٣.

٢ - عترة: المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٤٨.

٣ - مجنون ليلي: شركة فن الطباعة، مصر (بدون تاريخ).

- أحمد محرم:

ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية - تصحيح ومراجعة محمد إبراهيم الجيوشي - مكتبة دار العروبة، مصر ١٩٦٣.

- أدونيس (على أحمد سعيد):

١ - الآثار الكاملة لأدونيس: المجلد الثاني - دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ - أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١.

٣ - المسرح والمرايا - دار الآداب، بيروت ١٩٦٨.

- امرؤ القيس:

ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٥٨.

- أمل دنقل:

١ - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - دار الآداب، بيروت ١٩٦٩.

٢ - تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

- بدر شاكر السياب:

١ - أنشودة المطر (ضمن ديوانه) - دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ - شناشيل ابنة الجلبى - الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٥.

٣ - منزل الاقنان - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٣.

- حسب الشيخ جعفر:

نخلة الله - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩.

- الحلّاج: الحسين بن منصور:

ديوان الحلّاج - تحقيق لويس ماسينيون. المكتبة الاستشرافية. باريس ١٩٥٥.

- خليل أحمد خليل:

مزامير الثورة الفقيرة - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٥.

د. خليل حاوي:

١ - بيادر الجوع - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥.

٢ - ديوان خليل حاوي - دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

٣ - الناي والريح - الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٦١.

٤ - نهر الرماد - الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٢.

- راضى مهدى السعيد:

مرايا الزمن المنكسر - مطبعة الأديب - بغداد ١٩٧٢.

- سلمى الخضراء الجيوسي:

العودة من النبع الحالم - دار الآداب - بيروت ١٩٦٠.

- سميح القاسم:

١ - إرم - الطبعة الثانية - مكتبة عمان ١٩٧٠.

٢ - دخان البراكين - دار العودة - بيروت ١٩٦٩.

٣ - دمي على كفى - دار العودة، بيروت (بدون تاريخ).

٤ - الموت الكبير - دار الآداب، بيروت ١٩٧٢.

- شاذل طاقة:

١ - الأعور الدجال والغرباء - مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٩.

٢ - ثم مات الليل - مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٣.

- شفيق المعلوف:

عبر - الطبعة الثانية، منشورات العصبة الأندلسية - سان باولو - البرازيل ١٩٤٩.

- شوقي خميس:

سندباد - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٢.

- صلاح عبد الصبور:

١ - أحلام الفارس القديم - دار الآداب - بيروت ١٩٦٤.

٢ - أقول لكم - الطبعة الثالثة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩.

٣ - مأساة الحلاج - دار القلم، القاهرة ١٩٦٧.

٤ - الناس في بلادى - الطبعة الاولى، دار الآداب، بيروت ١٩٥٧.

- عادل البياتي:

ظل الفارس النحاسى - منشورات وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧١.

- عباس محمود العقاد:

ديوان العقاد: مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج - أسوان ١٩٦٧ .

- عبد الرحمن الشرقاوي:

١ - الحسين ثائراً - دار الكاتب العربي - مصر ١٩٦٩ .

٢ - الحسين شهيداً - دار الكاتب العربي - مصر ١٩٦٩ .

- عبد الرحيم عمر:

من قبل ومن بعد - مكتبة عمان ١٩٧٠ .

- عبد الوهاب البياتي:

١ - أباريق مهشمة - الطبعة الثانية - دار بيروت ١٩٥٥ .

٢ - سفر الفقر والثورة - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥ .

٣ - كلمات لا تموت - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠ .

٤ - المجد للأطفال والزيتون - دار الكاتب العربي - مصر ١٩٦٧ .

٥ - الموت في الحياة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٨ .

٦ - النار والكلمات - دار الكاتب العربي - بيروت ١٩٦٤ .

- عدنان مردم:

الحلاج - منشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ .

- د. عز الدين إسماعيل:

محاكمة رجل مجهول - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

- عزيز أباطة:

١ - العباسية - دار المعارف - مصر ١٩٦٥ .

٢ - قافلة النور - الشركة العربية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٥٩ .

٣ - الناصر - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦ .

- فدوى طوقان:

الليل والفرسان - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ .

- كاظم جواد:

من أغاني الحرية - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠ .

- محمد أحمد العزب:

مسافر في التاريخ - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٨ .

- محمد حافظ إبراهيم:

ديوان حافظ إبراهيم - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري،
ط. وزارة المعارف، مصر ١٩٣٧ .

- محمد عز الدين المناصرة:

١ - الخروج من البحر الميت - دار العودة - بيروت (بدون تاريخ).

٢ - ياعنبر الخليل - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

- محمد الفيتوري:

١ - سقوط دبشليم - منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٦٨ .

٢ - معزوفة لدرويش متجول - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

- محمود درويش:

١ - عاشق من فلسطين - دار الآداب، بيروت ١٩٦٩ .

٢ - يوميات جرح فلسطيني - دار العودة، بيروت ١٩٦٩ .

- معين بسيسو:

١ - الأشجار تموت واقفة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٦ .

٢ - القتلى والمقاتلون والسكراري - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

٣ - كراسة فلسطين - دار العلم، بيروت ١٩٦٩ .

- ممدوح عدوان:

الظل الأخضر - منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٦٧ .

- نبيل ياسين:

البكاء على مسلة الأحزان - مطبعة دار الساعة - بغداد ١٩٧٠ .

- لمحيب سرور:

التراجيديا الإنسانية - دار الكاتب العربي - مصر ١٩٦٧ .

- نزار قباني:

١ - الرسم بالكلمات - الطبعة الثانية - منشورات نزار قباني - بيروت ١٩٦٧ .

٢ - منشورات فدائية على جدران إسرائيل - منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٦٩ .

- يوسف الخطيب:

واحة الجحيم - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٤ .

٢ - قصائد نشرت في دوريات:

- أحمد عنتر مصطفى:

أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمّد - الآداب، نوفمبر ١٩٧٢ .

- تركي الحميري:

فوانيس علائية - الآداب، نوفمبر ١٩٦٧ .

- حميد سعيد:

فاطمة برناوى، الآداب - يونيو ١٩٦٨ .

- حيدر الكعبي:
القول بعروة الصعاليك - الأقلام - السنة التاسعة - العدد الخامس .
- خالد أبو خالد:
١ - العبور نهاراً - الآداب، مايو ١٩٧١ .
٢ - هلال - الكاتب - أغسطس ١٩٧٢ .
- خالد محيي الدين البرادعي:
رحلة في عيني زرقاء اليمامة - الأقلام - السنة الثانية - العدد التاسع .
- سالم الخباز:
عروة - الآداب، ديسمبر ١٩٦٧ .
- سعدى يوسف:
مرثية في ذكرى السياب - الآداب - فبراير ١٩٦٥ .
- سليمان العيسى:
السندباد يروي حكاياته الثامنة - مجلة المجلة - يونيو ١٩٧١ .
- عبد العزيز المقالح:
من يوميات سيف بن يزن في بلاد الروم - الآداب - مارس ١٩٧٢ .
- عبد الكريم السبعاوي:
ثلاث قصائد لفلسطين - الآداب - يناير ١٩٦٦ .
- عبده بدوي:
في البدء كان العصيان - الآداب - نوفمبر ١٩٦٨ .
- عيسى حسن الياسري:
اعتذار خطي إلى مدلج بن سويد الطائي - الآداب - أكتوبر ١٩٧١ .

- فاروق شوشة:

- ١ - أبو العلاء: أصوات من تاريخ قديم - الآداب - أغسطس ١٩٧١.
- ٢ - سيف الدولة: أصوات من تاريخ قديم - الآداب - مايو ١٩٧١.
- ٣ - عترة العبيس: أصوات من تاريخ قديم - الآداب - أكتوبر ١٩٧١.

- فايز صياغ:

الليلة بعد الألف - حوار (١٨) - سبتمبر وأكتوبر ١٩٦٥.

- فؤاد الحشن:

- ١ - أشلاء في النهر المقدس، الآداب، ديسمبر ١٩٦٧.
- ٢ - صمود - الآداب - يوليو ١٩٦٨.

- كامل أيوب:

رحلة في مملكة خرافية - الآداب - أغسطس ١٩٦٨.

- كيلاني حسن سند:

البعث - الآداب - فبراير ١٩٦١.

- محمد أبو دومة:

مشتكاي ياخامس الخلفاء - المجلة - أبريل ١٩٧١.

- محمد عز الدين المناصرة:

ررقاء اليمامة - الآداب، ديسمبر ١٩٧٦.

- محمد عفيفي مطر:

١ - تطوحات عمر - المجلة - مارس ١٩٧٠.

٢ - حمدون القصار - الآداب - يناير ١٩٦٦.

- محمد عمران:

شهر يار والمرايا - «المعرفة» السورية - العدد ١٩٦٤.

- محمد مهران السيد:

بغداد في الصف - الآداب - نوفمبر ١٩٥٨ .

- ممدوح عدوان:

١ - خارجي قبل الأوان - «مواقف» البيروتية العدد الخامس - (تموز - آب ١٩٦٩).

٢ - واتكأ على رمحه - الآداب - نوفمبر ١٩٦٧ .

ثانياً: مراجع عربية

١ - كتب:

- ابن الأثير الجزري:

تاريخ الكامل - المطبعة الكبرى - القاهرة ١٢٩٠ هـ.

- ابن العماد الحنبلي:

شذرات الذهب فى أخبار من ذهب - المكتب التجارى، بيروت.

- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك):

السيرة النبوية - تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى، وعبد

الحفيظ شلبى - مطبعة مصطفى الحلبي - مصر ١٩٣٦.

- أحمد بن عبد الله الأصبهاني:

حلية الأولياء وطبقات الأصفياء - المجلد الثامن - مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٣٨.

- د. أحمد كمال ركي:

١ - الأساطير - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧.

٢ - نقد: دراسة وتطبيق - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧.

- د. أحمد مطلوب، وعبد الله الجبورى:

مقدمة ديوان ديك الجن - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٤.

- أدونيس: على أحمد سعيد:

مقدمة ديوان قصائد مختارة ليوسف الخال - دار مجلة شعر، بيروت (بدون

تاريخ).

- الأصفهاني (أبو الفرج):

كتاب الأغاني - دار الكتب المصرية - القاهرة ١٩٣٦.

- إليوت (ت.س):

مقالات فى النقد الأدبى - ترجمة لطيفة الزيات - الأنجلو المصرية - القاهرة (بدون تاريخ).

- د. بدوى طبانة:

١ - التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - الطبعة الثانية - الأنجلو المصرية ١٩٧٠.

٢ - خمسة من شعراء الوطنية (بالاشتراك) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

- بيدبا الفيلسوف (ترجمة عبد الله بن المقفع):

كليلة ودمنة - دار الشعب - الطبعة الثانية (بدون تاريخ).

- الترمذى:

صحيح الترمذى - الجزء التاسع - مطبعة الصاوى - مصر ١٩٣٤.

- جيته (يوهان فلفجانج):

الديوان الشرقى للمؤلف الغربى - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٤.

- د. حسين فوزى:

حديث السندباد القديم - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٣.

- الحلاج (الحسين بن منصور):

أخبار الحلاج - تحقيق لويس ماسينيون وبول كراوس - الطبعة الثالثة - بول جتر - باريس ١٩٥٧.

- د. سهير القلماوى:

ألف ليلة وليلة - دار المعارف - مصر ١٩٥٩.

- صلاح عبد الصبور:

حياتى فى الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٦٩.

- الطبرى (محمد بن جرير):

تاريخ الأمم والملوك - المطبعة الحسينية، مصر (بدون تاريخ).

- طه عبد الباقي سرور:

الحسين بن منصور الحلاج، شهيد التصوف الإسلامى - المكتبة العلمية - القاهرة
١٩٦١.

- د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ):

١ - تراثنا بين ماض وحاضر - دار المعارف - مصر ١٩٧٠.

٢ - قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر - دار المعارف - مصر ١٩٧٠.

- عبد الجبار داود البصرى:

بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر - وزارة الثقافة والإرشاد - بغداد ١٩٦٦.

- عبد الوهاب البياتى:

تجربتى الشعرية - منشورات نزار قبانى - بيروت ١٩٦٨.

- عبد الوهاب الشعرانى:

لواقح الأنوار فى طبقات الأخيار (الطبقات الكبرى) - الجزء الأول - مطبعة محمد
صبيح - القاهرة (بدون تاريخ).

- عبد الوهاب النجار:

قصص الأنبياء - الطبعة الثانية - مطبعة النصر - مصر ١٩٣٦.

- د. عز الدين إسماعيل:

الشعر العربى المعاصر؛ قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - دار الكاتب العربى
للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

- غالى شكرى:

شعرنا الحديث، إلى أين؟! - دار المعارف - مصر ١٩٦٨.

- لويس شيخو:

شعراء النصرانية - مطبعة الآباء اليسوعيين - بيروت ١٨٩٠ .

- مائيسن (ف.أ.):

ت. س. إليوت الشاعر الناقد - ترجمة د. إحسان عباس - المطبعة العصرية - صيدا - بيروت ١٩٦٥ .

- ماسينيون: لويس - (جامع وناشر):

١ - الأصول الأربعة Quatre textes - جتنر - باريس ١٩١٤ .

٢ - المنحنى الشخصى لحياة الحلاج شهيد الصوفية فى الإسلام - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى فى كتابه: شخصيات قلقة فى الإسلام - مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ .

- محمد أحمد جاد المولى (بالاشتراك):

قصص القرآن - المكتبة التجارية - القاهرة ١٩٣٩ .

- محمد على موسى:

مهار الديلمى - دار الشروق الجديد - بيروت ١٩٦١ .

- د. محمد غنيمى هلال:

١ - الأدب المقارن - الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو - مصر ١٩٦٢ .

٢ - النقد الأدبى الحديث - الطبعة الثالثة - مكتبة النهضة العربية - مصر ١٩٦٤ .

- د. محمد فتوح أحمد:

الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف - مصر ١٩٧٧ .

- د. محمود الربيعى:

فى نقد الشعر - الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨ .

- محمود سليم الحوت:
فى طريق الميثولوجيا عند العرب - مطبعة دار الكتب - بيروت ١٩٥٥ .
- د . مصطفى ناصف:
دراسة الأدب العربى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة (بدون تاريخ).
- ملك عبد العزيز (وآخرون):
مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى : - الدار المصرية للطباعة والنشر . ١٩٦٦ .
- د. منح خورى:
الشعر بين نقاد ثلاثة - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦ .
- ميخائيل عواد:
ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع فى العصر الإسلامى - بغداد ١٩٦٢ .
- هايمن (ستانلى):
النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ترجمة الدكتورين إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم - الجزء الأول - دار الثقافة - بيروت ١٩٥٨ .
- يوسف الخطيب:
ديوان الوطن المحتل - دار فلسطين - دمشق ١٩٦٨ .
- ألف ليلة وليلة - طبع كلكتا ١٨٣٩، ومطبعة صبيح بالقاهرة (بدون تاريخ).
- الكتاب المقدس - طبعة كيمبردج ١٩٢٧ .
- ٢ - مقالات فى دوريات:
- د: إحسان عباس:
- الصورة الأخرى فى شعر البياتى - الآداب - مارس ١٩٦٦ .

- أحمد عبد المعطى حجازى:

صلاح عبد الصبور ومسرحية مأساة الحلاج - المجلة - فبراير ١٩٦٧ .

- أدونيس (على أحمد سعيد):

١ - خواطر حول تجربتى الشعرية - الآداب - مارس ١٩٦٦ .

٢ - الشاعر العربى وثلاثة مواقف إزاء الحرية - الآداب - أبريل ١٩٦٧ .

٣ - مقابلة مع أدونيس - أجراها معه محرر الملحق الأدبى للأنوار - ونقلتها مجلة الآداب - مارس ١٩٦٨ .

- بدر شاكر السياب:

أخبار وقضايا - مجلة «شعر» البيروتية، السنة الأولى - العدد الثالث .

- د. خليل حاوى:

١ - حديث أجراه معه غسان كنفانى - مجلة «المعرفة» السورية - العدد الخامس - تموز ١٩٦٢ .

٢ - حديث معه - مجلة الآداب - يوليو ١٩٦٣ .

٣ - حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث (بالاشتراك) - ندوة اشترك فيها معه عبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى وصلاح عبد الصبور ويحيى حقى - المجلة - ديسمبر ١٩٦٨ .

- سلمى الخضراء الجيوسى:

شعر خليل حاوى صوت جيل بأكمله - الآداب - أبريل ١٩٥٨ .

- سهير القلماوى (وآخرون):

الفولكلور ما هو - ندوة اشترك فيها معها د. عبد الحميد يونس وفوزى العتيل - الآداب - نوفمبر ١٩٦٥ .

- صلاح عبد الصبور:

١ - مأساة الحلاج «بالاشتراك» - ندوة اشترك فيها معه: د. عبد القادر القبط ود. عز الدين إسماعيل - الآداب - أغسطس ١٩٦٦ .

٢ - مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده . المجلة . مايو ١٩٦٣ .

- عبد الجبار داود البصرى :

حواش على القصائد المرحلية فى أدب السياب - الأعلام - السنة السابعة - العدد ١٢ .

- عبد الجبار عباس :

التعليق على ديوان البكاء على مسلة الأحزان - الأعلام - السنة السادسة - العدد ٩ .

- عبد الوهاب البياتى :

لقاء معه أجراه محمد مبارك - الأعلام - السنة السابعة - العدد ١١ .

- على عشرين رايد :

١ - أنماط شخصية السندباد فى الشعر العربى المعاصر - الثقافة العربية - ليبيا - أبريل ١٩٧٤ .

٢ - السندباد بين التراث والشعر المعاصر - الثقافة العربية - ليبيا - فبراير ١٩٧٤ .

- محبى الدين محمد :

الرموز عند بدر شاكر السياب - المجلة العدد ٧٩ - يونيو ١٩٦٣ .

- د. نورى حمود القيسى :

الأساطير وانتفاع الشاعر الجاهلى بها - الأعلام - السنة الخامسة - العدد الرابع .

٣ - المخطوطات :

- د. أنس داود :

الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر :

رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم ١٩٧٠ .

- على عشرين رايد :

موسيقى الشعر الحر :

رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ١٩٦٨ .

ثالثاً - مراجع أجنبية

1 - LIVRES:

١ - كتب:

Grand Larousse Encyclopédique, Edition 1963.

Albouy (pièrre):

1 - :La création mythique chez Victor Hugo. Corti, paris 1963.

2 - Mythes et mythologie dans la littérature française, Colin, paris 1959.

Arberry (A.J.):

Le soufisme, traduction de Jean Gouillard. Cahiers du Sud, paris 1952.

Barthel (pièrre):

Interprétation du langage mythique et théologie Biblique, Brill - leiden 1963.

Chauvin (Victor):

Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes dans L'Europe Chrétienne. T.4. Liège - Leipzig 1900.

Demerson (Guy):

La mythologie classique dans l'oeuvre Lyrique de la (pléiade), Droz, Genève 1972.

Eliade (Mircéa):

Aspects du mythe. Gallimard, paris 1963.

Elisseeff (Nikita):

Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits. Beyrouth 1949.

Fahd (Tawfic):

La divination arabe. Brill - leiden 1966.

Grastre (Victor):

Poésise et mystique. Neuchalet. Suisse 1966.

Kushner (Eva):

La mythe d'Orphie dans la littérature française contemporaine. Nizet. paris 1961.

Massignon (Louis):

Observations (Sur Kitab al - Tawasin). Geuthner. paris 1913.

Pepin (Jean).

Mythe et allégorie. Montaigne. paris 1958.

Chelhod (J):

Le monde mythique arabe. Journal de la Société des africanistes.

Tome XX IV 1945.

Junin (Jules):

Les mille et Une Nuils, contes arabes, Bibliothèque Mondialw No,

28, 15 mars 1954.

Kanters (Robert):

De l'usage des mythes. Cahiers du Sud, aout - septembre 1939.

المحتوى

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
كلمة عرفان	٥
الافتتاحية	٧

السفر الأول

(علاقة الشاعر المعاصر بالموروث بين التسجيل والتوظيف)

توطئة	١٣
عوامل عودة الشاعر العربى المعاصر إلى الموروث:	١٥
١ - العوامل الفنية	١٦
٢ - العوامل الثقافية	٢٤
٣ - العوامل السياسية والاجتماعية	٣٢
٤ - العوامل القومية	٣٩
٥ - العوامل النفسية	٤٢
مراحل تطور علاقة الشاعر العربى بالموروث:	٤٥
بدء علاقة شاعرنا المعاصر بالموروث	٤٥
تطور علاقة شعرائنا بموروثهم بعد البارودى:	٤٨
المرحلة الأولى (التعبير عن الموروث)	٤٩
المرحلة الثانية (التعبير بالموروث)	٥٧
بين صيغتي «التعبير عن الموروث» و «التعبير به»	٦٢

السفر الثاني

(مصادر الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر)

٧٣	توطئة ..
٧٥	أولاً- الموروث الديني:
٧٧	١ - شخصيات الأنبياء
٩٣	٢ - شخصيات مقدسة أخرى
٩٨	٣ - الشخصيات المنبوذة
١٠٥	ثانياً- الموروث الصوفي:
١٠٥	١ - بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية
١٠٩	٢ - الشخصيات الصوفية في شعرنا المعاصر
١٢٠	ثالثاً- الموروث التاريخي:
١٢١	النوع الأول (أبطال الثورات والدعوات النبيلة)
١٢٤	النوع الثاني (الحكام والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم)
١٢٦	النوع الثالث (الحكام والقواد الذين يمثلون الوجه الوضيء)
١٣٢	الشخصية التاريخية العامة
١٣٨	رابعاً- الموروث الأدبي:
١٣٨	الشخصيات الواقعية
١٥١	الشخصيات المبتدعة
١٥٢	خامساً- الموروث الفلكلوري:
١٥٢	١ - ألف ليلة وليلة
١٦٦	٢ - السير الشعبية
١٧٠	٣ - كليلة ودمنة

- سادساً: الموروث الأسطوري: ١٧٤
- العرب والأساطير ١٧٧
- شاعرنا المعاصر والموروث الأسطوري ١٧٩

السفر الثالث

(تكنيكات توظيف الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر)

- توطئة ١٨٩
- خطوات تكنيك توظيف الشخصية التراثية ١٩٠
- الملامح التى يستعيرها الشاعر من الشخصية: ١٩٤
- ١ - استعارة صفة من صفاتها ١٩٤
- ٢ - استعارة بعض أحداث حياتها ١٩٥
- ٣ - استعارة بعض أقوالها ١٩٦
- ٤ - استعارة المدلول العام للشخصية ٢٠١
- التوظيف الطردى والتوظيف العكسى للشخصية ٢٠٣
- موقف الشاعر من الشخصية ٢٠٩
- ١ - التحدث من خلالها (صيغة ضمير المتكلم) ٢٠٩
- ٢ - التحدث إليها (صيغة ضمير المخاطب) ٢١٢
- ٣ - التحدث عنها (صيغة ضمير الغائب) ٢١٥
- ٤ - الالتفات (الانتقال بين أكثر من صيغة) ٢١٧
- أنماط توظيف الشخصية التراثية: ٢١٩
- ١ - عنصراً من صورة جزئية ٢٢٠
- ٢ - معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد التجربة ٢٢٥
- ٣ - محوراً لقصيدة ٢٣٣

- ٢٤١ ٤ - عنوانًا على مرحلة
٢٥٥ ٥ - محوراً مسرحية شعرية

السفر الرابع

(مزالق تهمد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية)

- ٢٧٩ توطئة
٢٧٩ ١ - غربة الشخصية المستدعاة على وعى المتلقى
٢٨٤ ٢ - الغموض
٢٨٧ ٣ - تكديس الشخصيات فى القصيدة
٢٨٨ ٤ - طغيان الملامح المعاصرة
٢٩١ ٥ - طغيان الملامح التراثية
٢٩٢ ٦ - التأويل الخاطئ للشخصية
٢٩٤ ٧ - النمطية
٢٩٧ كلمة ختام
٢٩٨ المصادر والمراجع
٣١٩ المحتوى

المؤلفات الأخرى المنشورة للمؤلف:

- ١ - البلاغة العربية؛ تاريخها، مصادرها، مناهجها
ط١ عام ١٩٧٧ ط٥ مكتبة الشباب ١٩٩٦
 - ٢ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة
ط١ عام ١٩٧٨ ط٥ مكتبة الشباب ١٩٩٦
 - ٣ - قراءات في شعرنا المعاصر
ط١ عام ١٩٨٢ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٦
 - ٤ - الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر)
ط١ دار ثابت ١٩٨٤
 - ٥ - النقد الأدبي والبلاغة في القرنين الثالث والرابع
ط١ عام ١٩٨٥ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٥
 - ٦ - الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي
ط١ عام ١٩٩٤ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٧
 - ٧ - محمد غنيمى هلال (بالاشتراك)
ط١ دار الفكر العربى ١٩٩٦
- بالإضافة إلى عشرات الدراسات والبحوث فى المجلات والدوريات فى مصر
العالم العربى والإسلامى .

٩٧ / ٢٨١٧	رقم الإيداع
977-10 - 0972 - 9	I . S . B . N الترقيم الدولي



هذا الكتاب

عن المؤلف

أولاً : المؤهلات :

- ١ - ليسانس دار العلوم بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى، عام ١٩٦٣ م.
- ٢ - ماجستير فى النقد الأدبى من دار العلوم بامتياز، عام ١٩٦٨ م.
- ٣ - دكتوراه فى النقد الأدبى من دار العلوم بمرتبة الشرف الأولى، عام ١٩٧٤ م.

ثانياً : الوظائف التى شغلها :

- ١ - عمل معيدا فمدرسا فأستاذا مساعدا فأستاذا بدار العلوم منذ تخرجه عام ١٩٦٣ م إلى الآن.
- ٢ - أغير للعمل بالجامعة العالمية الإسلامية بإسلام آباد فى الفترة من ١٩٨٢ م إلى ١٩٩٢ م حيث عمل مدير معهد اللغات وعميدا لكلية اللغة العربية بهذه الجامعة.
- ٣ - يعمل حاليا رئيسا لقسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم وأستاذا بهذا القسم.

من الظواهر التى شاعت فى شعرنا العربى فى العقود الأخيرة لجوء شعرائنا إلى تراثهم الإسلامى والعربى، واستمدادهم شخصيات منه يوظفونها فى شعرهم توظيفاً رمزياً ويعبرون من خلالها عن همومهم المعاصرة.

وهذا الكتاب محاولة لرصد هذه الظاهرة الجديدة فى شعرنا المعاصر رصدًا فنيًا يحدد ملامحها وتجلياتها فى نتاج شعرائنا المعاصرين، ويربطها بمرجعيتها فى تراثنا العربى والإسلامى، ويبرهن من خلال ذلك كله على مدى ثراء هذا التراث، وقدرته على العطاء الدائم المتجدد إذا ما وصل الشاعر - والأديب عموماً - أسبابه به، وضرب بجذوره فى تربته الخصيبة.